<36636196830011

<36636196830011

Bayer. Staatsbibliothek

Harmonie
und
Generalbaß-Lehre.

Zum
Gebrauche
bey den öffentlichen Vorlesungen in dem Normal-Schulgebäude bey St. Anna in Wien.

Verfaßt
von
Joseph Drechsler,
Kapellmeister und öffentlichen Lehrer des Generalbasses.

Wien,
bey S. A. Steiner und Comp.

Mus. Kr. 7322

B. S. B
MÜNCHEN

yerische
sbibliothek
lünchen

34/01/400

9,2

Dem

Herrn

Ignaz Franz Mosel,

kais. königl. wirklicher Hofsekretair

achtungsvoll gewidmet

vom Verfasser.

Vorrede.

Es bestehen zwar mehrere Generalbaß Lehren, deren jede ihren eigenthümlichen Vorzug hat; allein die Grundsätze eines Michael Hayden, eines Abbé Vogler und eines Grotius (meiner Lehrer) dann das Studium anderer und der vorzüglichsten Tonlehrer, als von Kirnberger, Bach, Türk, Förster ꝛc. brachten mich auf den Gedanken die Generalbaß-Lehre wissenschaftlich vorzutragen, die Fächer der Tonwissenschaft in einem ordentlichen Schulbuche an einander zu reihen, und Beweise zu liefern, warum so und nicht anders verfahren wird, verfahren werden muß und nicht anders verfahren werden kann.

A 2

B S B
MÜNCHEN

Vorrede.

Der Inhalt wird jeden Leser bald überzeugen, daß ein jeder Grundsatz an und für sich selbstständig, aus dem vorhergehenden richtig gefolgert, an den nächsten enge sich anschließe ꝛc., durch welche Behandlung ich eben diesem Werke einen eigenen Werth verschaft zu haben glaube.

Jedes Exemplar ist mit meiner Nahmensunterschrift versehen.

Drechsler.

Einleitung.

§. 1.

Die Orgel ist das wichtigste, vollstimmigste, größte und vollkommenste Instrument; sie ist gleichsam der Inbegriff aller Arten von Instrumenten.

Das Spiel der Orgel erfordert einen wahrhaft kunstreichen Mann, der die gründliche Kenntniß der Orgel in Betreff ihrer Bau- und Behandlungs-Art, dann Registermischung mit der gehörigen Geläufigkeit der Finger und Füße, einer tiefen Einsicht in die Harmonie und mit einer feurigen und fruchtbaren Einbildungskraft zu verbinden weiß.

Haendel, die beyden Bach, Knecht, Albrechtsberger, Segert, Vogler, Freschobaldi u. m. a. waren die berühmtesten Organisten. Zu Davids und Salomons Zeiten, findet man schon eine Spur eines Orgelähnlichen Instrumentes Huggab genannt, welches aus mehreren zusammengesetzten Pfeiffen von verschiedener Größe und Stimmung bestand. Dieses Instrumentes bediente man sich zur Begleitung der Psalmen mit einer angenehmen Harmonie.

Auch Archimedes, welcher 200 Jahre vor Christi Geburt lebte, soll der Erfinder einer hydraulischen, durch die Kraft des Wassers in Bewegung gebrachten Orgel (ὀργανου ὑδραυλικου) gewesen seyn.

Diese Art von Orgeln dauerte bis in das 6te Jahrhundert. Von diesem Zeitraume an darf man annehmen, daß diejenigen Orgeln entstanden seyen, die mit den gegenwärtig bestehenden eine große Ähnlichkeit hatten, nur am Umfange der Oktaven, und an musikalisch mechanischer Kunst waren sie noch verschieden.

Bernhardt ein Deutscher erfand im 15ten Jahrhunderte das Pedal. Die neueste und gelungenste Erfindung in diesem Fache ist das Orchestrion vom Abbé Vogler. Es hat 4 Manuale, 39 Pedaltasten, und 24 der auserlesensten Register. Die unläugbare Brauchbarkeit der Orgel zur Begleitung sowohl des Choralgesanges als der Kirchenmusik, ihre majestätische, die Herzen zur Andacht aufflammende Volltönigkeit, theils auch die Zierde, welche ein prachtvolles Orgelwerk dem Tempel gibt; mag die erste und nächste Ursache ihrer allgemeinen Einführung und Beybehaltung sowohl in den katholischen als auch protestantischen Gotteshäusern seyn.

§. 2.

Nur der die Bauart der Orgel wohl kennet, wird selbe auch recht behandeln können.

Hier muß vorher folgendes erinnert werden:

a) Da die Orgel aus vielerley Arten von Pfeiffen zusammen gesetzt ist, so ist es ihre erste und vornehmste Bestimmung aushaltende Töne und Akkorde hören zu lassen.

b) Alle abgestoßene (staccirte) Töne, Passagen und Akkorde sind der wahren Natur der Orgel ganz zu wider. Einige Register leiden doch eine Aus-

nahme, als das Register der Flöte oder der Oboe u. m. a.

c) Jeder Schüler muß gewöhnen mit anhaltenden Fingern die Orgel zu behandeln. Die Akkorde müssen ferner zusammen hängen d. h. der Organist muß, wenn er in einen andern Ton übergeht, darauf bedacht seyn, daß seine Finger zu den andern Tasten schon vorbereitet liegen, um keine hörbare Absetzung zu verursachen.

d) Die Tasten gehörig nieder zu drücken ist von großer Wichtigkeit. Geschieht dieß matt und langsam, so fehlt dem Orgeltone das Kraftvolle. Die Ursache liegt in den Ventillen und Cancellen.

e) Die vierstimmige Spielart macht bey schwachen Registern, mehr Wirkung als wenn man bey allen gezogenen Registern zwey oder dreystimmig spielt.

f) Will man Läufer vortragen, so muß man wenige und schnell ansprechende Register wählen. z. B. die Flöte oder Principal auf dem Positiv oder alle Register des Positivs.

g) Je vollständiger man die Orgel spielt, desto stärker ist die Wirkung; allein erst dann, wenn wohlgewählte, vollgriffige zufällig dissonirende Akkorde mit allen Fingern genommen und aufgelöset werden.

h) Wechselt man die Manuale (ich nenne bey zweien Manualen das schwächere Positiv und das stärkere Manual) so macht die Orgel eine auffallende Wirkung.

i) Die drey- oder vierstimmige gebundene, contrapunktische und fugirte Spielart in tempo moderato ist die beste, aber auch die schwerste und

nur diese gibt Ansprüche auf den Nahmen eines gründlichen Organisten.

Erstes Kapitel.

§. 3.

Der Generalbaß ist eine bezifferte Grundstimme, die das Harmonieall in sich faßt. Dieses Harmonieall pflegt man über den Noten durch verschiedene Ziffer und Zeichen anzudeuten. Nach meinem Unterrichte ist der Generalbaß, die Fertigkeit, bezifferten Baß rein zu spielen, die Kunst die Ziffern in die Noten rein zu setzen, jede Harmonie aus ihrem Ursprunge zu erkennen, und selbe nach den Regeln zu verbinden.

§. 4.

Zur Zeit wo man anfing, die Orgel zur Begleitung zu gebrauchen, legte man dem Organisten die ganze Partitur vor. Die Kirchenmusik ward in einem so langsamen Zeitmaaße abgesungen, daß der Organist Zeit genug hatte den Sängern zu folgen. Das Durchkreutzen der Stimmen wo z. B. die äußere obere Stimme (der Discant) manchesmahl tiefer ward als der Baß, gab Gelegenheit zu einem besonderen Orgelbaße, der keine Pausen bekam, immer fortschritt und den Nahmen basso continuo (beständige Grundstimme) erhielt. Dieser Ausdruck ist nicht immer passend, weil der Baß sehr oft schweigt, wo der Tenor die Stelle des Basses einnimmt, oder gar der Alt mit dem Sopran allein certirt.

Ludwig Viadana ein berühmter Tonsetzer in Italien, erfand ungefähr im Jahre 1606 die erwähnte Bezeichnung der Harmonie durch Ziffer, nicht aber die Wissenschaft des Generalbasses.

§. 5.

Die gründliche Kenntniß des General-Basses zerfällt in folgende 4 Puncte:

1) in die Kunst, die Ziffern in Noten auszusetzen.
2) die Fertigkeit, die Ziffern zu treffen;
3) die Wissenschaft, die ganze Harmonie die Partitur in einen bezifferten Baß einzuschränken;
4) die Theorie oder Lehre, alle Harmonien zu kennen und die Praktik oder Übung, alle die vorkommenden Harmonien vermittelst des Basses aufzulösen.

§. 6.

Daß der Organist auch ein solcher Kenner des Generalbasses und Kontrapunktes seyn soll, wie der Kapellmeister oder Tonsetzer selbst, ist eine sehr schwere Forderung. Soll aber der Organist aus dem Stegreife fugiren, oder gar jedes aufgegebene Thema nach den strengen Regeln ausführen, so muß er mehr Fertigkeit im General-Basse und Kontrapuncte besitzen, als der Kapellmeister selbst; denn es ist leichter mit Mühe und Nachdenken nach und nach eine Fuge zusammen zu setzen, als einen kontrapunktischen Gedankenfluß, wenn er anders richtig und rein seyn soll, zu seiner Disposition zu haben.

Zweytes Kapitel.

§. 7.

Von den Schlüsseln, Tonarten und Tonleitern.

Um die Stuffen oder die Lage der musikalischen Noten zu bestimmen, bedient man sich gewisser Zeichen, die Schlüsseln genannt und gleich voran auf dem Notenplane gesetzt werden; folgende 5 Schlüsseln sind die gewöhnlichsten Tab. I. Nro. 1 ist der Baß= 2 der Tenor= 3 der Alt= 4 der Sopran= und 5 ist der Violin=Schlüssel.

Anmerkung. Da ich voraussetze, daß der angehende Organist oder Generalbassist die Fertigkeit im Klavierspielen mit allen dahin gehörigen Vorkenntnissen bereits besitze; so übergehe ich dieses hier und verweise diejenigen, welcher einen gründlichen Unterricht in Klavierspielen zu erhalten wünschen, auf meine Klavierschule bey Artaria und Compagnie.

§. 8.

Eine abgemessene Fortschreitung nach ganzen und halben Tönen gibt die Tonleiter. In der heutigen Musik gibt es zwölf Tonleiter in jeder Tonart; d. h. 12 harte und 12 weiche Tonleiter; denn eine jede Taste kann auf dem Klaviere zum ersten Tone oder zur ersten Stufe genommen werden. Geschrieben kann eine jede Tonleiter auf zweyerley Arterscheinen, weil eine jede Taste zweyerlei Nahmen hat. Das fis kann ges, das b ais heißen ꝛc.

Es ist sehr wichtig die Noten, wenn sie auch auf dem Klaviere eine gemeinschaftliche Taste haben, genau in ihrer Benennung zu unterscheiden; z. B. fis vom ges, ces vom h u. s. w. sonst könnte sich der Schüler keinen rechten Begriff von einer Tonleiter machen und jeden Augenblick in Irrthum gerathen. Man merke sich daher, daß die durch ein ♯ erhöhten Töne auf is und die durch ein b erniedrigten Noten auf es ausgehen; als fis, cis, gis, dis, ais, eis und his. b, es, as, des, ges, ces, fes.

Sehet ein solches × Zeichen oder † vor einer Note z. B. vor dem f; so nimmt man zwar auf dem Klaviere g, allein der Ton heißt fis fis; stehet beym d ein doppeltes b (bb) so nimmt man zwar c; allein die Taste heißt des des u. s. w.

§. 9.

Das erste	♯	heißt	fis	Das erste	b	heißt	hes o. b
= zweyte =	=	=	cis	= zweyte =	=	=	es
= dritte =	=	=	gis	= dritte =	=	=	as
= vierte =	=	=	dis	= vierte =	=	=	des
= fünfte =	=	=	ais	= fünfte =	=	=	ges
= sechste =	=	=	eis	= sechste =	=	=	ces
= siebente =	=	=	his	= siebente =	=	=	fes

§. 10.

Jede Tonleiter, sie sey moll (weich) oder dur (hart) hat sieben Stufen von ganzen oder halben Tönen. Was moll und dur heißt wird später gezeigt werden.

Die Dur = Tonleiter schreitet in folgender Ordnung fort:

von der Iten zur IIten Stufe ein ganzer Ton.
— — IIten — IIIten — — ganzer —
— — IIIten — IVten — — halber —
— — IVten — Vten — — ganzer —
— — Vten — VIten — — ganzer —
— — VIten — VIIten — — ganzer —
— — VIIten — VIIIten — — halber Ton.

Anmerkung. Die kleinste Fortschreitung von einem Tone zum anderen, nenne ich einen halben Ton. So ist von e zu f oder von h zu c nur ein ½ Ton. Aus diesem folgt, daß die Dur-Tonleiter aus 5 ganzen und 2 halben Tönen bestehet, und daß der erste halbe Ton von der dritten zur vierten Stufe und der zweyte halbe Ton von der siebenten Stufe zur achten oder ersten liegt.

§. 11.

Die Moll-Tonleiter hat zwar nach der Vorzeichnung ebenfalls fünf ganze und zwey halbe Töne, von welchen letzten der erste von der zweyten zur dritten Sufe und der zweyte von der fünften zur sechsten Stufe steht; aber in Ansehung der siebenten Stufe, welche in jeder Dur- und Moll-Tonleiter die wichtigste ist (und wie sie der bekannte Autor Aloys Förster die charakterische Note, den Leitton und mit Recht auch empfindsame Note nennet) ist zu merken:

§. 12.

daß sie allezeit einen halben Ton unter der ersten Stufe stehe, selbe allezeit im Laufe des Stückes angezeigt werden muß, weil sie in der Vorzeichnung nicht angedeutet wird, und bey der Har-

monie nie verdoppelt werden darf; die sieben Stufen von C moll sind daher: c. d. es. f. g. as. h. und so in allen übrigen Moll-Tonleitern.

In Ansehung der sechsten und siebenten Stufe werden die melodischen Läufer auf und abwärts auf verschiedene Art gemacht. Ein aufmerksamer Schüler wird es von sich selbst in allen Compositionen finden.

§. 13.

Man bedient sich oft auch der Ausdrücke, chromatisch enharmonisch und diatonisch. Wenn ein Ton zufällig erhöhet oder erniedriget wird, so nenne ich denselben chromatisch, wenn er nähmlich in der Scala (Tonleiter) nicht liegt. Enharmonisch kann eine jede Taste genannt werden, weil sie auf dem Papiere auf zweyerlei Art erscheint als fis und ges, his und c, ais und hes ꝛc.

Diatonisch oder wesentlich nenne ich denjenigen Ton oder Stufe, welcher wegen der Vorzeichnung in der Tonleiter liegt.

§. 14.

Eine jede Tonleiter hat ihre verwandte Tonleiter.

Diejenigen Tonleiter oder Töne, welche in der Vorzeichnung einander am meisten gleichen oder um ein Versetzungszeichen verschieden sind, wie C dur und G dur, wie E moll und H moll, heißen im Iten Grade verwandt. Im IIten Grade der Verwandtschaft stånden demnach C dur und D dur oder absteigend C dur und B dur mit einander im IIIten Grade E dur und A dur oder im Aufsteigen C dur und Es dur ꝛc.

§. 15.

Eben so sind auch die Akkorde nicht im gleichen Grade mit einander verwandt. Die entferntere Verwandschaft der Akkorde nennt man einen harmonischen Sprung.

§. 16.

Man reihete in alten Zeiten (siehe Voglers Choral-System) vier und vier Töne an einander, und nannte diese Folge Tetrachordon oder Tongevierte. Weil man aber von natürlichem Gehöre geleitet wahrnahm, daß der achte Ton von dem Ersten sich nicht wesentlich unterscheide, daß er zwar im verjüngten Maßstabe doch immer der nähmliche sey; so fand man für gut, die allmähliche Erhöhung und Vertiefung der Stimme wie eine Leiter von sieben Klang-Stuffen zu behandeln, die daher den Nahmen Scala oder Tonleiter führt.

Dazu lehrt noch die allgemeine Erfahrung, daß jeder Ton mehrere Beitöne mit sich führe; daß eine aufgespannte Saite schon drey wesentlich verschiedene Töne hören läßt. Setzt man die drey Haupttöne C G und F

I	gr. 3. gr. 5.	V	gr. 3. gr. 5.	IV	gr. 3. gr. 5.
e		h VII		a	
II		d		VI	
g		II		c	

zusammen, so entstehet die harte Tonleiter:

c. d. e. f. g. a. h. c.
I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

§. 17.

Die Tonart ist die Art und Weise wie die halben Töne zwischen den ganzen Tönen in der Ton-

leiter liegen. Es gibt zwey Tonarten, die harte (major o dur) und die weiche (minor o moll). Man muß gleich Anfangs wissen, aus welchem Tone ein Stück gesetzt sey. Dieses erkennet man aus der Vorzeichnung. Bey den Kreuzen (♯) ist das Kennzeichen das letzte ♯ und bey den Been (b) das vorletzte b, wenn ich nähmlich bey den letzten ♯ um einen ½ Ton steige. Z. B. es sind 3 ♯ vorgezeichnet, das letzte ♯ ist das gis; steige ich um einen ½ Ton, so bekomme ich das a; folglich gehet das Stück aus A. Ein anderes Beyspiel: Es wären 7 ♯ vorgezeichnet, das 7. und letzte ♯ ist das his, um einen ½ Ton gestiegen bekomme ich das Cis, folglich gehet das Stück mit 7 ♯ aus Cis.

Anmerkung. Dieses Verfahren gilt nur bey der harten Tonart.

Bey den Musikstücken, wo be vorgezeichnet sind, zeigt mir das vorletzte b den Ton an, aus dem das Stück gehet, z. B. es sind 3 b ausgesetzt; so gehet es aus dem 2. b oder es dur; sind 6 b vorgezeichnet, so gehet es aus dem 5. oder ges. Diese Regel gilt auch nur im Dur.

Ist nur ein einziges b vorausgesetzt, so gehet es aus f dur. Hat man sich dieser Regel nach die Fertigkeit erworben, die Dur-Töne zu erkennen, so ist es sehr leicht die Moll-Töne zu erlernen, wenn man nehmlich der Tonart, welche ♯ hat 3 ♯ wegnimmt und jener Tonart, welche mit b bezeichnet ist, 3 b hinzu setzet. Z. B. es sind 3 ♯ ausgesetzt, so gehet das Musikstück der vorhergehenden Regel nach aus A dur. Will ich aber wissen, was bey a moll vorgezeichnet seye, so nehme ich dem a dur 3 ♯ weg, folglich bleibt keines und a moll hat we-

der ♯ noch b. Kann ich aber nicht so viele ♯ wegthun z. B. wie bey g dur welches nur ein ♯ hat, so muß ich so viele dazu setzen, als mir zum Wegnehmen fehlen. Z. B. g dur hat nur ein ♯, folglich fehlen mir 2 ♯ zum Wegthun. Auf diese Art muß ich 2 b dem g moll geben. C dur hat kein ♯ folglich bekommt es in der weichen Tonart 3 b.

Hat aber der harte Ton (harte Tonart) Been z. B. 4 b, so geht das Stück aus as dur, weil das 3te oder das vorletzte b das as ist. Will ich nun wissen, wie viele b das as moll habe, so muß ich der Regel nach 3 b dazu nehmen, folglich hat das as moll 7 b.

§. 18.

Die weiche Tonleiter entsteht aus der harten, wenn man nehmlich (nach dem Entstehen der Tonleiter selbst) die drey Terzen erniedriget. Bey den ♯ entsteht die Erniedrigung durch die Wegnahme der letzten Kreuzen und bey den Been durch das Hinzusetzen von drey b

§. 19.

Übersicht und Folge der angegebenen Regeln Siehe z. B. Tab. II. Nro. 35.

§. 20.

Die harte und weiche Tonart erkennet man vorzüglich aus der Terz, welche im ersten Falle groß, im zweyten aber klein ist. Z. B. vier verschiedene Stücke fingen so an: Tab. I. Nro. 2. so ist in den Beyspielen a und b das C der Hauptton; da nun bey a die Terz vom C (e) groß und die bey b der Vorzeichnung nach klein ist, so liegt im ersten Falle

die harte im zweyten aber die weiche Tonart zum Grunde oder wie man gewöhnlich sagt; a geht aus C dur und b aus C moll. Bey c zeigt die große Terz (fis) D dur an, so wie bey d die kleine Terz (f) das D moll.

Drittes Kapitel.

§. 21.

Das Wort Harmonie kommt in mehr als einem Sinne vor. Man versteht darunter überhaupt die Folge und Verbindung mehrerer einzelnen Akkorde zu einem Ganzen. Die Harmonie umfaßt den Baß sowohl, als die in Töne und Noten ausgesetzte Ziffer. In dieser Bedeutung wird also die Harmonie der Melodie entgegen gesetzt. Unter der Melodie versteht man, eine Reihe wohl geordneter nach einander einzeln folgender Töne. Daher sagt man oft, die Melodie eines oder des andern Tonstückes ist gut, aber die Harmonie könnte besser seyn.

Auch das Consoniren wird zu weilen durch den Ausdruck Harmonie bezeichnet: so hat z. B ein Akkord mehr oder weniger Harmonie (Wohlklang) als der andere. Endlich versteht man unter der Harmonie, eine regelmäßige Zusammensetzung verschiedener Töne, welche zu gleicher Zeit hervor gebracht und gewöhnlich zusammen ein Akkord genannt werden.

§. 22.

Die Harmonie ist zweyerley enge und zerstreute (getheilte). Enge ist sie, wenn alle dazu

gehörigen Töne nahe an einander liegen. Sind die Zwischenräume (Intervallen) eines Akkordes von einander entfernt, so heißt die Harmonie zerstreut. Siehe Beyspiel Tab. I. Nro. 3.

Bestandtheile der Harmonie sind Töne, aus Tönen entstehen Intervalle und aus den Intervallen werden Akkorde zusammen gesetzt.

§. 23.

Unter Ton verstehe ich überhaupt einen jeden Klang von einer bestimmten Höhe oder Tiefe.

§. 24.

Die Vergleichung zweyer Klänge oder Töne in Ansehung ihrer Größe oder Entfernung von einander nennt man ein Intervall (Zwischenraum) oder ein Intervall ist die kleinste Entfernung von einem Tone zum anderen.

Alle Intervalle werden lateinisch gegeben, als: Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Octaven, Nonen, Decimen etc. hingegen die Stufen der Tonleitern deutsch, als die erste, die fünfte Stufe u. s. w. Eine jede Tonleiter hat nur eine fünfte Stufe, aber sie kann dreyerley Quinten haben. Die fünfte Stufe in C dur und moll bleibt allezeit g; aber eine jede Stufe der C Tonleiter hat ihre Quinten. Die Stuffen und Intervallen müssen mit einander nicht verwechselt werden. Die Intervallen werden jedes Mahl von dem tieferen Tone aufwärts und zwar nach den Stufen abgezählt.

§. 25.

Die brauchbarsten und in der Ausübung mehr oder weniger gewöhnlichen Intervallen sind:

Dreyerley Primen. Siehe Tab. I. Nr. 4.

Verminderte a) Reine b) Übermäßige c)

N. B. Die verminderte Prime kömmt selten, und die übermäßige nur im Durchgange und nie als ein zur Harmonie gehöriges Intervall vor.

Dreyerley Secunden Nr. 5.

Kleine d) Große e) Übermäßige f).

Viererley Terzen. Nr. 6.

Verminderte g) Kleine h) Große i) Übermäßige k).

Dreyerley Quarten Nr. 7.

Verminderte l) Reine m) Übermäßige n).

Dreyerley Quinten. Nr. 8.

Kleine oder falsche o) Reine p) Übermäßige q).

Viererley Sexten Nr. 9.

Verminderte r) Kleine s) Große t) Übermäßige u).

Dreyerley Septimen. Nr. 10.

Verminderte v) Kleine w) Große x).

Dreyerley Octaven Nr. 11.

Verminderte y) Reine z) Übermäßige aa).

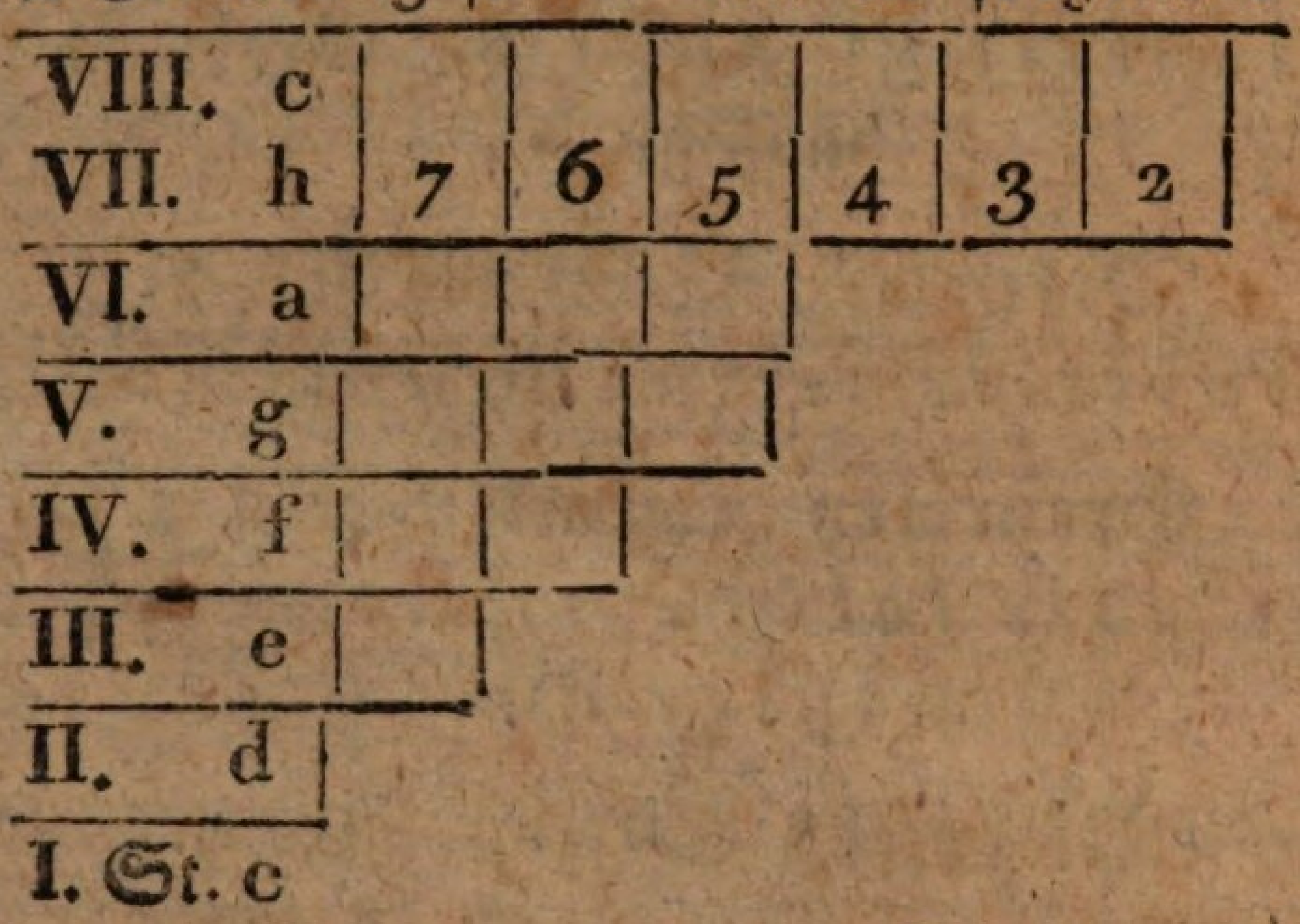
Was von der Prime zu merken war, ist es auch von der Octave. Nonen gibt es so viele als Secunden; Decimen so viele als Terzen; Undecimen so viele als Quarten; Duodecimem so viele als Quinten.

§. 26.

Alle vorher benannten Intervallen können auf

folgende vier Stamm-Intervalle zurückgeführt werden; nähmlich auf die Prime (Einklang), die Quinte, die Terze und Septime. Aus dem Einklange entsteht die Octave, wenn solche um die Hälfte verkürzet wird, wie man sich hievon in der Lehre vom Monochord Raths erhohlen kann. Die Quinte gibt mittelst der Umkehrung die Quarte, die Terze die Sexte und die Septime die Secunde.

Die Erklärung findet man in folgender Figur:



Hieraus ist klar: daß das d zu dem untern C eine Secunde, und das obere C die Septime von diesem d sey; daß das e zu dem unteren C ein Terz und das obere C die Sexte von diesem e sey u. s. w.

Aus diesem Gesagten folgt, daß man nur die Stammzwischenräume kennen darf, um alle möglichen Intervallen auf die leichteste Art zu erlernen. Ferner ist noch nothwendig zu wissen, daß die verminderten Intervallen bey der Umkehrung zu übermäßigen, die übermäßigen zu verminderten, die großen zu kleinen, und die kleinen zu großen Intervallen werden.

§. 26.

Die Intervallen behalten dieselbe Benennung, wenn man sie auch eine oder mehrere Octaven höher versetzt. Doch muß die Secunde mit der None nicht verwechselt werden; Denn 1tens wird die Secunde mit $^{6}_{4}$ begleitet, die None hingegen mit der $^{5}_{3}$ oder 5; 2tens kann die Secunde verdoppelt werden, die None nie; 3tens bey der ersten liegt die Dissonanz im Basse, bey der zweyten liegt die Dissonanz in einer der obern Stimmen; 4tens kann die None eigentlich nie anders als vorbereitet und auf einem gutem Takttheile vorkommen, welches in Ansehung der Secunde nicht nothwendig ist.

§. 27.

Die Intervallen werden in Consonanzen und Dissonanzen eingetheilt. Die ersteren sind diejenigen, derer Verhältniß zu einander leicht zu fassen ist, oder die einen angenehmen Eindruck machen. Sie können frey angeschlagen, verdoppelt werden, bedürfen keiner Vorbereitung und Auflösung, man kann damit springen und nur mit Consonanzen kann ein Schluß bewirket werden.

Die letzteren sind diejenigen Intervalle, derer Verhältniß zu einander schwer zu fassen ist, oder die einen unangenehmen Eindruck machen. Sie müssen vorbereitet seyn, sie werden nie verdoppelt, müssen sich meistens in eine Consonanz auflösen, man darf mit ihnen nicht springen viel weniger damit schließen.

§. 28.

Die Consonanzen werden wieder in vollkomme-

ne und unvollkommene Consonanzen eingetheilt. Zu den ersten gehören der reine Einklang (Prime) die reine Quint und die reine Octav. Unvollkommene Consonanzen sind die beyden Terzen (die kleine und die große) und beyde Sexten (die kleine und die große). Die reine Quarte wird von einigen Tonlehrern für eine Consonanz von anderen aber für eine Dissonanz gehalten.

§. 29.

Die Eintheilung in voll- und unvollkommene Consonanzen ist von Wichtigkeit, denn die ersten können nach Willkühr so oft man will verdoppelt werden. Da hingegen die letzten nur dann verdoppelt werden können, wenn sie nicht die VIIte große Stufe einer harten und weichen Tonleiter sind. Auch die Dissonanzen könnten förmlich in voll- und unvollkommene Dissonanzen eingetheilt werden. Die ersteren könnten diejenigen seyn, die wegen ihrer Härte allezeit vorbereitet und aufgelöset werden müssen. Die letzteren klingen nicht so sehr übel, und können frey eintreten; als die kleine Sept und die große Secunde.

§. 30.

Akkord nenne ich mehrere regelmäßig zusammengesetzte Töne, die der Generalbassist mit der rechten Hand zum Basse greift. (toni qui accordant cum Basso). Der Akkord kann consonirend oder dissonirend seyn, vollständig oder unvollständig.

Besteht der Akkord aus lauter Consonanzen, so ist er consonirend; befinden sich aber unter den Bestandtheilen des Akkordes Dissonanzen, so ist er

dissonirend. Vollständig heißt der Akkord, wenn er alle dazu gehörigen Intervallen enthält. Zu dem Septimen-Akkorde gehört außer dem Basse, die 7. 5. 3. Läßt man eines dieser Intervallen aus z. B. die 3., so heißt der Akkord unvollständig.

Viertes Kapitel.

Von der Bewegung und den verbothenen Fortschreitungen.

§. 31.

Das Wort Bewegung (motus) bedeutet die Fortschreitung der Stimmen. Es gibt viererley Bewegung: die gerade wenn 2 Stimmen zugleich hinauf oder herab gehen wie Tab. I. Nr. 12. Die Gegenbewegung, wenn eine Stimme steiget die andere fällt; Tab. I. Nr. 13. Die Seitenbewegung, wenn eine Stimme steigt oder fällt und die andere stehen bleibt Tab. I. Nr. 14. Die vermischte Bewegung, entstehet, wenn die ersteren Bewegungen zu gleicher Zeit angebracht sind. Tab. I. Nr. 15.

§. 32.

Alle widrige von Sängern schwer treffenden Intervalle (Fortschreitungen) sind überhaupt im reinen Satze folglich auch beym Generalbaßspielen nicht erlaubt. Zu diesen gehören: der Querstand, der Triton, die Folge zweyer großen Terzen in der geraden Bewegung, die Folge gleicher Sexten, zweyer reinen Quinten

und Octaven ebenfalls in der geraden Bewegung.

§. 33.

Der Querstand ist eine Fortschreitung zweyer Stimmen, welche zwar einzeln oder an sich gut sind, aber in Verbindung mit einander einen unangenehmen Eindruck machen. Dieß geschieht meistentheils, wenn einer jeden Stimme eine andere Tonart zum Grunde liegt z. B. Tab. I. Nr. 16. Der Triton ist die aus drey ganzen Tönen bestehende Quarte (oder die übermäßige) z. B. Tab. I. Nr. 17. Die Folge zweyer gleichen Terzen Tab. I. Nr. 18; zweyer gleichen Sexten Tab. I. Nr. 19. Diese Fortschreitung ist weniger widrig und beynahe erlaubt, wenn die Tonart in einer und eben derselben Stimme und zwar auf der nähmlichen Stufe verändert wird z. B. (c. cis. d. d. / (e. e. f. fis. u. s. w.

§. 34.

In Rücksicht der Querstände wird es jetzt in der Musik nicht mehr so genau genommen, als vor Zeiten. Tab. I. Nr. 20. folgen noch einige Beyspiele von Querständen welche dem Organisten eher zu verzeihen sind, als dem Tonsetzer, der Zeit hat, die mißlichen Lagen zu vermeiden, weil er von sich selbst abhängt; dahingegen der Organist meistens vom Blatte weg spielen muß.

§. 35.

Da die Orgel ihre eigene Quint- und Octav-Register enthält, so kommen der, in der Tonsetz-

kunst verbothenen Fünften und Achten eine unzählige Menge vor, die kein menschliches Ohr aus der ganzen Stärke der Orgel heraus finden kann. Deßwegen ist diese Folge auf dem allgewaltigen Instrumente dem Gehöre nicht ekelhaft. Doch ist die Regel festgesetzt daß in den äußersten Stimmen (Sopran und Baß) niemahls zwei vollkommene Consonanzen d. h. 2 Octaven oder 2 Quinten in gerader Bewegung auf einander folgen dürfen. Tab. I. Nr. 21. Einen solchen Fehler begehen, heißt man Quinten und Octaven machen. Dergleichen Fehler werden meistens begangen, wenn mehrere harmonische Dreiklänge nach einander folgen. Durch die Gegenbewegung kann man diesen Fehlern ausweichen. Tab. I. Nr. 22. Es fragt sich, warum die Folge zweier gleichen Quinten und Octaven verbothen sey, da sie doch vollkommene Consonanzen sind?

Darüber ist viel geschrieben worden und man konnte am Ende doch nichts herausbringen, als eine solche Fortschreitung klingt sehr schlecht. Auch die so genannten heimlichen oder verdeckten Quinten und Octaven sind in den Lehrbüchern scharf verbothen, da sie aber besonders in den Mittelstimmen oft unvermeidlich sind, so ist ihr Verboth nicht so wichtig als jenes der reinen Quinten und Octaven.

Die heimlichen Quinten und Octaven entstehen, wenn man von einem andern Intervalle, das nicht die Quinte ist, durch die gerade Bewegung zu einer Quinte kömmt z. B. Tab. I. Nr. 23. Bei a ist das erste Intervall eine Terz, bey b ist es eine Quart, bey c Octaven. Ein feines Ohr und ge-

läuteter Geschmack entdecken die verdeckten Quinten und Octaven sehr leicht; doch entdecket man sie auch, wenn der Gang oder Sprung in der einen oder der anderen Stimme durch die dazwischen liegenden Töne ausgefüllt wird. Tab. I. Nr. 24. d und e. f. g. h.

§. 36.

Folgende 4 Regeln dienen, um die verbothene Folge von Quinten und Octaven zu vermeiden:

I. Regel. Von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen Consonanz, darf man nie durch die gerade Bewegung gehen.

II. Regel. Von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen Consonanz kann man durch eine jede Bewegung gehen.

III. Regel. Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen muß man nie durch die gerade Bewegung gehen.

IV. Regel. Von einer unvollkommenen zu einer andern unvollkommenen Consonanz kann man durch alle drei Arten von Bewegungen gehen.

§. 37.

Die Quinten von verschiedener Größe z. B. eine reine und eine kleine (falsche) sind nicht allein in den Mittelstimmen (Alt und Tenor) im Herabsteigen erlaubt, sondern auch in den äußeren Stimmen. Tab. I. Nr. 25. Die Ursache davon ist: sie bezeichnen größtentheils nur eine Tonleiter; bey a) liegt bloß die Tonleiter C und bey b) die Tonleiter A moll zu Grunde. Schlechter und höchstens nur in den Mittelstimmen erlaubt sind die Quinten Tab. I. Nr. 26. a), weil zwischen beiden noch eine ver-

deckte (reine) Quinte enthalten ist b); auch die reinen Quinten (selbst in den äußeren Stimmen) wovon eine durchgehende oder eine Wechselnote ist (von den durchgehenden und Wechselnoten wird weiter unten gesprochen werden) und folglich nicht zur Harmonie gehört, können im äußersten Nothfalle besonders im geschwinden Tempo geduldet werden. Tab. I. Nr. 27. Fällt auf einen schlechten Takttheil eine harmonisch nachschlagende Note, so wird deßwegen der Fehler nicht gehoben. Daher sind die Fortschreitungen bey a und b nicht zu entschuldigen. Tab. I. Nr. 27.

Wer darüber mehrere Beyspiele sehen will, der lese Kirnbergers Iten Theil, die Kunst des reinen Satzes.

Fünftes Kapitel.

§. 38.

Was ein Akkord ist und wie die Akkorde eingetheilt werden, ist im dritten Kapitel abgehandelt worden. Die ganze Harmonie läßt sich auf zwei Stammaccorde zurückführen; davon der erste der Dreyklang und der zweyte der Septimenakkord ist. Der Dreiklang (trias harmonica) ist der vollstimmigste consonirende Akkord, welcher außer dem Grundtone (Basse) nur aus drei Tönen, der 3. 5. und 8: besteht.

Er ist der vollstimmigste, weil alle seine Intervallen verdoppelt werden können; er ist auch der consonirende, weil seine Bestandtheile nur Consonanzen sind.

§. 39.

Aus dem Dreiklange werden der Sext-Akkord, welcher aus der 3. 6. und 8. besteht, und der Quart-Sextenakkord, welcher aus der 4. 6. und 8. besteht, abgeleitet. Im ersten Falle wird der Dreiklang der vollkommene Akkord genannt. Die beyden letzten Akkorde nennt man unvollkommene Akkorde oder die Verwechslungen des Dreiklanges Tab. I. Nr. 28.

Anmerkung. Alle Intervalle werden von der Baßnote aufwärts gerechnet.

§. 40.

Der Dreiklang ist viererley: der harte (dur o major) der weiche (moll o minor) der verminderte und der übermäßige. Der harte Dreiklang besteht aus der großen 3, reinen 5, und 8 Tab. I. Nr. 29. lit. a) oder aus der doppelten 8 und 3 lit. b) oder aus der doppelten 3. und 5 lit. c) oder aus der doppelten 5 und 3 lit. d) aus der doppelten 3 und 8. lit. e) aus der 3. und 5. wo die 3 im Einklange lit. f) und aus der 3. und 5. wo die letzte im Einklange verdoppelt ist. lit. g.

§. 41.

Der weiche Dreiklang besteht aus der kleinen 3, reinen 5. und 8.) Tab. I. Nr. 30. lit. a) oder aus der doppelten 3. und 5. lit. b.) oder aus der doppelten 5 und 3 lit. c) oder aus der doppelten 3 und 8 lit. d) oder aus der doppelten 8 und 3 lit. e) oder aus der 3. und 5 wo die 3 im Einklange lit. f) und aus der 5 und 3 wo die 5 im Einklange verdoppelt ist lit. g.

§. 42.

Der verminderte Dreiklang besteht aus der kleinen 3, kleinen oder falschen 5 und reinen 8. Tab. I. Nr. 31. lit. a) oder aus der doppelten 3 und 5. b) doppelten 3 und 8. c) oder doppelten 5 und 3 d). Der übermäßige Dreiklang welcher selten vorkömmt besteht aus der großen 3. und übermäßigen 5 und 8. Tab. I. Nr. 31. lit. e) oder und viel besser aus der doppelten 3 und 5 lit. f) Gehet man die dur und moll Tonleiter durch so erfährt man welcher Dreiklang einer jeden Stuffe zu kömmt: z. B.

C dur Tonleiter mit ihren Stufen und Akkorden.	A moll mit ihren Stufen und Akkorden.
I. Stufe c. e. g. hart.	I. Stufe a.c.e. weich
II. — d.f.a. weich	II. — h. d. f. vermindert.
III. — e g h. weich	III. — c. e. gis. übermäßig
IV. — f. a. c. hart	IV. — d. f. a. weich
V. — g.h.d. hart	V. — e. gis. h. hart
VI. — a. c. e. weich	VI. — f. a. c. hart
VII. — h.d.f. vermindert.	VII. — hat in der weichen

Tonleiter keinen Dreiklang; denn verdoppelt man auch die 3, so ist es deßwegen kein Dreiklang, sondern ein Sept oder Quint-Sexten-Akkord, weil die Sept oder die Sext verschwiegen wird.

§. 44.

Aus diesem folgt, daß der harte Dreiklang der Iten IVten u. Vten Stufe in der harten und der Vten und VIten Stufe in der weichen Tonleiter zu kömmt z. B. der harte Dreiklang vom des als des. f. as. gehöret als I. Stufe zum des dur, als IV. zum as dur als V. zum ges dur; in der weichen Tonlei-

ter gehöret dieser Akkord als V. zum ges moll und und als VI. Stufe zum f moll.

Der weiche Dreiklang hat seinen Sitz in der harten Tonleiter auf der IIten IIIten und VIten und in der weichen Tonleiter auf der Iten und IVten Stufe; folglich kann der weiche Dreiklang vom g moll. g. b. d. als II. zum f. dur, als III. zum es dur als VI. Stufe zum b dur; und als I. in der weichen Tonleiter zum g moll und als IV. Stufe zum d moll gehören.

Der verminderte Dreiklang hat seinen Sitz auf der VII. Stufe in der harten und auf der II. Stufe in der weichen Tonleiter; folglich gehört der verminderte Dreiklang vom d, d. f. as. als VIIte Stufe zum es dur und als II. Stufe zum c. moll.

Der übermäßige Dreiklang kommt nur in der weichen Tonleiter vor, und zwar auf der II. Stufe. Seine übermäßige Quinte kommt meistens nur als eine durchgehende Note vor, welche sich hinauf auflöset.

§. 45.

Ein jeder Akkord hat wieder 3 Lagen. Siehe Tab. I. Nr. 32. bei g). ist die Quint bei h) ist die Octav, und bei i) ist die Terz-Lage.

§. 46.

Da man oft die Intervallen des folgenden Akkordes wegen verdoppeln muß, so kann die Verdoppelung zweifach seyn: im Einklange lit. k) und in der Octev lit. l) Tab. I. Nr. 32. Stehen beyde Hände nahe beisammen, so wird auch oft der

Ton, den der Baß hat, statt der Octav genommen, wie bey lit. m).

§. 47.

Da man bei einer Folge mehrerer Dreiklänge sehr leicht Octaven und Quinten machen kann, so will ich in dieser Rücksicht einige Beyspiele anführen um den Schüler einen Wink als Warnung vor solchen zu geben. Tab. I. Nr. 33.

Bei a) ist in der Fortschreitung des Altes und Tenores eine Art von Querstand. Eben so bei c) die offenbaren Quinten und Octaven in den 1. 2. 3. 4. 5. und 6. Tacte. Bey b. d und f gehet der Leitton nicht aufwärts.

Anmerkung. Beym Generalbaßspielen gehet dergleichen Fortschreitung noch an.

Außer den verbothenen Quinten und Octaven in den übrigen Stimmen macht der Alt bey e einen unerlaubten Sprung in die übermäßige Secunde: durch die unnöthigen, zwecklosen Sprünge, bey g) und h) sind noch über dieß andere leicht bemerkende Fehler entstanden. Die verdeckten Octaven bey i) im Basse gegen den Alt wirken schlecht; denn sie bezeichnen zwey entfernte Tonarten. Auch ist im Soprane und Alte ein Triton enthalten: $\frac{a.}{f.}\ \frac{h.}{g.}$ Die übrigen Fehler sieht ein jeder Schüler von selbst. Bey k) kommen 2 Octaven und Quinten in der entgegen gesetzten Bewegung vor. Den verdeckten Quinten bey l) kann der Organist nicht leicht ausweichen, ohne einen größeren Fehler zu machen.

Am Schlusse ist der Discant etwas zu hoch; auch ist der Leitton nicht ordentlich aufgelöset. Die Terz wirkt am Schlusse nicht so viel wie die Octa-

be. Dieses hier folgende Beyspiel, ist einige Kleinigkeiten abgerechnet, durchgängig gut. Tab. I. Nr. 34. Bey n) und 5) sind verdeckte Quinten, bey o) ist die Terz im Einklange verdoppelt, weil der Leitton aufwärts schreiten soll. Indeß könnte man auch dem Alte das a geben. Die verdeckten Quinten bey p) sind nicht zu vermeiden. Bey q) und x) sind zwey verdeckte Octaven nothwendig, wenn anders der Leitton gehörig aufwärts fortschreiten soll. Auch sind diese verbothenen Octaven (im Basse gegen den Alt) nicht so widrig wie oben bey i).

Wer Bedenken trägt sich die verdeckten Quinten zu erlauben, welche bey n) durch die 8 g im Tenor gegen den Sopran entstanden sind, der kann auch den Leitton h im Einklange verdoppeln. Doch würde durch die letzte Art im Tenore gegen den Baß ein Triton entstehen. Bey t) und aa) kann die große Terz verdoppelt werden, weil sie nicht die VII. Stufe oder Leitton ist. Bey w) kann auf keinen Fall das gis verdoppelt werden, weil dadurch ein Querstand entstünde.

Durch den Spruug ins h entstehen verdeckte Octaven. Der Sprung bey y) ist nothwendig, sonst entstånden zwey offenbare Octaven und die Octave in der Oberstimme klingt etwas leer und unvernehmbar bey den consonirenden Akkorden. Bey z und bb) ist die Gegenbewegung gut; bey cc) gehet die Oberstimme des Leittones wegen in der geraden Bewegung; da hingegen die Mittelstimmen dem Basse entgegen schreiten; bey dd) behält man lieber das c und verlegt den Sprung in den Alt und Tenor.

Ein fleißiger Schüler muß dieses Beispiel in die übrigen 12 Tonleitern übersetzen.

§. 48.

Wenn man den Dreiklang beziffern will, so geschieht es entweder durch die Terz oder Quint oder $^{5}_{3}$ oder $^{8}_{3}$ oder durch gar nichts. Stehen die Versetzungszeichen allein so bezeichnen sie die Terz: gehören sie aber zu den Ziffern, so müssen sie entweder vor oder nach den Noten stehen. Herr Förster behauptet in seiner Anleitung zum Generalbasse die Versetzungs-Zeichen vor die Ziffer setzen zu müssen wie es bey den Noten gebräuchlich ist; l'Abbé Vogler ist der entgegen gesetzten Meinung; den Grund, den er dafür anführt ist folgender: Unsere Notir-Kunst ist intuitiv (anschaulich) sie ist ein Gemählde fürs Auge. Da sie hohe und tiefe Stufen zeichnet, so kostet es weniger Mühe den Stufengang zu durchschauen, und einen vielköpfigen Lauf von mehrmahl gestrichenen Noten in der größten Geschwindigkeit zu verfolgen, als die Modificationen von beygefügten ♯ und b, wozu Überlegung erfordert wird, zu treffen, und deßwegen stehen b, ♮, ♯ vor den Noten. Hingegen wo man aus Zahlen die Töne entziffern (nehmen) soll, ist das Auge weniger von den Versetzungszeichen geblendet, als der Verstand sich mit dem Ganzen der Harmonie beschäftigen muß, und deßwegen setzt man zuerst die Ziffer, alsdann deutet man die zufälligen Erhöhungen und Vertiefungen an.

§. 49.

Unter den alten Tonsetzern brauchten einige den Auflöser (♮) gar nicht, die andern weniger als wir. Wenn sie von dem Haupttone C ins G auswei-

chen, und davon zum C zurück kehrten, so brauchten sie sehr oft zur Wiederherstellung des F keinen Auflöser sondern ein b. Tab. II. Nr. 36. lit. a. Wenn sie von dem Haupttone B ins F auswichen und den leiterfremden Ton e haben wollten, so setzten sie statt ♯ den ♮ lit. b. Setzten sie auch hier einen Auflöser, so thaten sie es doch in dem Falle nicht, wenn sie vom F ins C auswichen, und wählten ganz ruhig ein ♯ um aus b, h zu machen lit. c.

§. 50.

Für diejenigen, welche alte Partituren studiren wollen, ist es von Wichtigkeit zu wissen, daß die alten Tonsetzer fast immer, wo nicht ein ♯ doch gewiß in den mit b bezeichneten Musikstücken um ein b weniger vorgeschrieben haben Die weiche Tonart D erschien wie das weiche A ohne b. Das weiche G hingegen hatte nur ein b das weiche C 2 b u. s. w.

§. 51.

Bey dem 3stimmigen Accompagement (Begleitung) bleibt bey dem Dreiklange entweder die 5. oder 8. weg. Die Terz darf nie weg bleiben.

Siebentes Kapitel.

§. 52.

Wie wir im 5ten Kapitel gelesen haben, so hat ein jeder Dreyklang zwey Verwechslungen, den Sexten und Quartsexten Akkord.

Der Sexten-Akkord oder die erste Verwechslung des Dreyklanges entstehet, wenn der Baß auf seine Obermediante oder seine III. Stufe springt Tab. II. Nr. 37. lit. a). Er bestehet aus der 3. 6. 8. (ohne dem Basse) lit. b). Er ist den meisten Veränderungen fähig lit. c). Stehet der Baß auf der VII. Stufe der Tonleiter, so muß die Octave ausbleiben und dafür die Sext oder Terz verdoppelt werden lit. d) Stehet der Baß auf der II. Stufe, so darf die Sext nicht verdoppelt werden weil sie in diesen beiden Fällen der Leitton sind lit. e). Statt der Octave kann man auch zur vierten Stimme die Quart nehmen. lit. f)

§. 53.

Was von diesem Sexten-Akkorde, der aus dem harten Dreiklange entstand, gesagt worden, ist auch von dem Sexten-Akkorde zu merken, welcher aus dem kleinen oder weichen Dreiklange entstehet. Bei diesem Akkorde ist besonders der Fall zu merken daß man den darauf folgenden Dreiklang mit Vorsichtigkeit nehmen muß, um Quinten und Octaven zu vermeiden, worüber folgendes zur Lehre dient. Bey a) Tab. II. Nr. 38. entgeht man einer verbothenen Fortschreitung dadurch, daß man sowohl die Octave als Sext des ersten Akkordes in die Quinte des folgenden herunter treten läßt; wollte man so, wie bey b) verfahren, so machte man einen Querstand. Verdoppelt man die Terz, so entgeht man diesem Fehler c); bey d) sind in den äußeren Stimmen und bey a) zwischen dem Tenore und Basse 2 verdeckte Quinten.

§. 54.

Die Verwechslung des verminderten Dreiklanges macht einen besonderen Sexten-Akkord darinn, so wie in den beyden vorher gehenden Sext-Akkorden sowohl die Terz als die Sext verdoppelt werden können. Er hat seinen Sitz in der harten Tonleiter auf der II. in der weichen Tonleiter auf der IV. Stufe Tab. II. Nr. 39. lit. a). Dieser Akkord leidet keine andere Fortschreitung als lit. b) einen Grad über sich in den weichen oder harten Dreiklang wie bey 1. 2. oder in die Verwechslungen des Dreiklanges wie bey 3) einen ganzen Ton unter sich in den Sexten-Akkord wie bey 4) oder in dessen Grundton wie bey 5). Kommt dieser Sext-Akkord aus dem verminderten Dreiklange her (wenn der Baß nehmlich auf der II. Stufe steht) so kann auf keinem Falle die Sext verdoppelt werden, weil selbe der Leitton ist, man verdoppelt lieber die Terz und läßt dafür die Octave aus.

§. 55.

Wenn mehrere Sext-Akkorde nacheinander folgen so ist zu merken:

1.) Daß die Intervallen entweder ein Octave auseinander stehen oder auf der nemlichen Stufe können verdoppelt werden Tab. II. Nr. 40. lit. a).

2.) Verdoppelt man die Sext, wenn die Terz einen Vorhalt hat, hingegen verdoppelt man die Terz, wenn die Sext einen Vorhalt hat, wie lit. b).

3.) Daß weder die Sext noch die Terze, wenn der Baß stufenweise im Steigen oder Fallen mit der Sext bezeichnet ist, 2 Mahl nach einander kön-

nen verdoppelt werden, weil dadurch Quinten und Octaven entstehen lit. c)

4.) Man muß wechselweise mit der Verdoppelung der Intervallen verfahren, wie bey d).

5.) Folgen mehrere Sext-Akkorde und zwar in einem geschwinden Tempo nach einander, so begleitet man nur dreystimmig; jedoch müssen die Stimmen so viel als möglich nahe dem Basse und die Sexten in der oberen Stimme liegen, weil sonst reine Quinten entstünden lit. e).

§. 56.

Auch kann man den Sexten-Akkord statt des Dreiklanges brauchen, wenn der Baß die Tonleiter macht Tab. II. Nr. 41. lit. a). Will man bey den Sext-Akkorden noch Vorhalte anbringen, so werden die Akkorde noch mehr mit einander verbunden lit. b).

§. 57.

Die übermäßige Sext kommt nur auf der VI. Stufe der Moll-Tonleiter vor, und ist bloß eine chromatische Note. Obschon sie eine Dissonanz ist, so kann sie doch frey angeschlagen, aber nie verdoppelt werden. Zur vierten Stimme leidet sie nur die doppelte Terz, und bey der Auflösung gehet die Sexte meistens hinauf Tab. II. Nr. 42. lit. a). Bey b) gehet sie herab. Man kann auch statt der doppelten Terz die reine Quinte oder die Quarte zur 4ten Stimme nehmen, wodurch ein Quint-Sexten oder ein Terz-Quarten-Akkord entstehet lit. c). Wenn die Sexte durch ein ♯ oder ♮ erhöhet ist, so muß man sogleich untersuchen, ob sie einen Ton

unter der Octave steht, wodurch man die übermäßige Sext erkennet.

§. 58.

Die verminderte Sext ist nichts anders, als eine chromatische Note; zur 4. Stimme, nimmt man die verminderte Sept, doch genügt auch die kleine oder verminderte Terz allein Tab. II. Nr. 42. lit. d.

§. 59.

Gemeiniglich wird der Sext-Akkord bloß durch die Ziffer 6 und zwar mit 6 b oder 6 ♯, 6̸ 6 ♮ oder 6 allein bezeichnet.

§. 60.

Die zweyte Verwechslung des Dreiklanges ist der Quart-Sexten-Akkord. Diese geschieht, wenn der Baß auf seine Dominante oder V. Stufe springt Tab. II. Nr. 43. lit. a). Zu diesem Akkorde gehöret jedesmahl die reine Quart, die Sext kann dabey klein oder groß seyn b) und zur 4ten Stimme nimmt man am gewöhnlichsten die Octav des Basses.

Dieser Akkord hat alle Eigenschaften eines vollkommenen Akkordes. Es kann sowohl die Quarte selbst (weil sie die Stelle des Grundbasses einnimmt) als auch die Sext verdoppelt werden c); er kann frey eintreten, man kann damit springen; doch schließen kann man weder mit dem Sext, noch Quart-Sext-Akkorde

§. 61.

Aus dem verminderten Dreiklange entstehet durch die 2te Verwechslung, wenn der Baß auf seine 5te springt, ein besonderer Quart-Sext-Ak-

kord, welcher aus der großen Sext und übermäßigen Quart besteht. Tab. II. Nr. 43. lit. d).

Bey diesem Akkorde ist zu merken, daß, wenn er aus dem verminderten Dreiklange auf VII. Stufe herkömmt, die Quart nicht verdoppelt werden kann, weil sie der ursprüngliche Leitton ist; kömmt dieser Akkord von der II. Stufe der Moll-Tonleiter her, so kann selbst die übermäßige Quart verdoppelt werden, weil sie der ursprüngliche Baß ist lit. e).

§. 62.

Aus dem übermäßigen Dreiklange entstehen durch die Verwechslungen, der Sexten-Akkord, bestehend aus der dissonirenden großen Terz und kleinen Sext Tab. II. Nr. 44. lit. a) und der Quart-Sexten-Akkord, bestehend aus der verminderten Quart und kleinen Sext lit. b). Bey dem Sext-Akkorde der aus dem übermäßigen Dreiklange entsteht darf die Terz nicht verdoppelt werden, (weil sie der ursprüngliche Leitton ist) sie muß schon vorbereitet liegen und man nimmt bey der 4stimmigen Begleitung die Octave oder die doppelte Sext lit. c).

Bey dem Quart-Sexten-Akkorde der aus dem übermäßigen Dreiklange entspringt, liegt die Dissonanz im Basse, folglich muß der Baß schon liegen. Diese hier vorkommende Quart wird meistens als ein Vorhalt der Terz angesehen lit. d) bey der 4stimmigen Begleitung ist die doppelte Sext am besten.

Siebentes Kapitel.

§. 63.

Der zweyte Stamm-Akkord ist der Septimen-Akkord welcher aus dem Dreiklange Tab. II. Nr. 45. lit. a) zu welchem man aufwärts eine Terz oder die Septime des Grundtones hinzufügt lit. b) entstehet.

In diesem Akkorde ist die Sept eine Dissonanz; folglich kommt sie mit oder ohne Vorbereitung vor, und gehet meistens bey der Auflösung eine Stufe herab. Bisweilen bleibt sie auch wie die übrigen Dissonanzen liegen. Seine Bestandtheile sind die Terz, Quinte, Sept und auch Octav. Die Terz darf bey dem Septimen-Akkorde, der auf der Vten Stufe in der weichen und harten Tonleiter entstehet oder seinen Sitz hat, nicht verdoppelt werden, weil sie der Leitton ist.

§. 64.

Der Schüler muß nothwendig wissen, was für Septimen-Akkorde einer jeden Stufe so wohl in der harten als auch in der weichen Tonleiter zu kommen.

C. dur.					A. moll.			
I. Stufe	c.	e.	g.	h.	I. a.	c.	e.	gis.
		gr. 3.	r. 5.	gr. 7.		gr. 3.	r. 5.	gr. 7.
II. —	d.	f.	a.	c.	II. h.	d.	f.	h.
		kl. 3.	r. 5.	kl. 7.		kl. 3.	kl. 5.	kl. 7.

C. dur.					A. moll.				
III. Stufe	e.	g.	h.	d.	III.	c.	e.	gis.	h.
		gr. 3.	r. 5.	kl. 7.			gr. 3.	üb. 5.	gr. 7.
IV. —	f.	a.	c.	e.	IV.	d.	f.	a.	c.
		gr. 3.	r. 5.	gr. 7.			kl. 3.	r. 5.	kl. 7.
V. —	g.	h.	d.	f.	V.	e.	gis.	h.	d.
		gr. 3.	r. 5	kl. 7.			gr. 3.	r. 5.	kl. 7.
VI. —	a.	c.	e.	g.	VI.	f.	a.	c.	e.
		kl. 3.	r. 5.	kl. 7.			gr. 3.	r. 5.	gr. 7.
VII. —	h.	d.	f.	a.	VII.	gis.	h.	d.	f.
		kl. 3.	kl. 5.	kl. 7.			kl. 5.	kl. 3.	ver. 7.

N. B. Das gr. bedeutet groß; kl. klein; r. rein; v. vermindert und üb. übermäßig.

§. 65.

Aus diesem folgt daß es 7 Gattungen von Septimen-Akkorden gibt; da aber diese Akkorden in ihren Intervallen sehr verschieden sind, so ist leicht einzusehen, daß sie mehr oder weniger dissoniren.

§. 66.

Bey der Anwendung des Septimen-Akkordes muß bey allen Septimen-Akkorden die Sept schon vorbereitet seyn, nur bey dem auf der V. Stufe so wohl in der harten als auch in der weichen Tonleiter vorkommenden Septimen-Akkorde und bey dem verminderten (enharmonischen) welcher auf der VIIten Stufe in der weichen Tonleiter vorkömmt, darf die Sept nicht vorbereitet seyn.

Noch einmahl erinnere ich den Schüler keine Mühe zu scheuen in den harten und weichen Tonleitern die Septimen-Akkorde sich genau bekannt zu machen. Welchen Nutzen dieses Wissen und

Kennen dem Schüler verschafft, wird er in der Folge erfahren.

§. 67.

Da der Septimen-Akkord vierstimmig ist, so leidet er eine dreyfache Verwechslung. Wird die Terz zum Grundtone so entstehet der Quint-Sexten Akkord. Tab. II. Nr. 45. lit. a); ist die Quint im Basse, so entstehet der Terz-Quarten lit. b) stehet die Septime in der unteren Stimme, so entstehet der Secunden-Akkord lit. c). Ein jeder Akkord hat wie wir im 5ten Kapitel gehöret haben 3 Lagen. Diese Septimen-Akkorde muß man sich daher in einer jeden Lage eigen machen.

§. 68.

Alle diese drey Verwechslungen sind gleich dissonirend, da sich in ihnen die Septime von Grund oder Fundamentalbaß befindet, die auf der folgenden Harmonie (Akkord) einen Grad unter sich treten muß. In dem Quint-Septen-Akkorde wird die Septime zur dissonirenden Quinte Tab. II. Nr. 45. lit. a) in dem Terz-Quarten-Akkorde zur Terze lit. b). und in dem Secunden-Akkorden zum dissonirenden Grundtone oder Basse lit. c) Aus diesem folgt, daß selbst die Consonanzen bey den Verwechslungen des Septimen-Akkordes zu D. Dissonanzen werden, folglich nicht verdoppelt werden dürfen; die Secunde ist eine Dissonanz, und kann bey der Verwechslung verdoppelt werden. Die Ursache liegt hierin, weil sie der ursprüngliche Baß ist; doch kann die Secunde nicht verdoppelt werden, wenn sie aus dem verminderten oder enhar-

monischen Septimen-Akkorde hergeleitet wird, weil sie zum Leitton wird.

§. 69.

Um den Septimen-Akkord zu bezeichnen, bedienet man sich gewöhnlich nur der Ziffer 7, mit den dazu nothwendigen Versetzungszeichen. Zuweilen wird jedoch aus Gründen auch die Terz, Quint und Octav mit angedeutet.

z. B.								u. s. w.
	7	7	7	7	7b	7	7	
	3,	♯,	♮,	b	5	5	3	
						5	8	

§. 70.

Obschon der Septimen-Akkord 4- und sogar 5stimmig ist, so kann er nicht jedesmahl vollständig genommen werden. Man muß bey allen mit a) angemerkten Septimen-Akkorden die Quinte weglassen und dafür die Octav nehmen, Tab. II. 46. lit. b); in den Beyspielen c) weder die Quinte noch die Octav, sondern die doppelte Terz nehmen. Die letzte sollte zwar bey dem 4stimmigen Satze nie ausbleiben, doch ist hier eine Ausnahme man nimmt dafür auch eine Octave; wie lit. d) wenn 1.) die Terze nicht ordentlich in die folgende Stufe schreitet; 2.) weil dadurch ein Sprung in die große Terz geschieht, welches zu vermeiden ist. In diesem Falle bleibt die Terze auch bey lit. e und f weg. Außerdem könnte auch die Begleitung bey g) gewählt werden. Die zum Septimen-Akkorde gehörende Intervallen müssen oft wegen der schlechten Fortschreitung ausgelassen werden; z. B. a) mit * angedeutet sind offenbare Quinten und ein

Triton; bey a) mit ** sind verdeckte Quinten und Octaven und der Leitton nicht aufgelößt; bey a) mit *** und **** die Sept nicht gehörig aufgelöst und Quarten von ungleicher Größe, welche zwar in den Mittelstimmen erlaubt sind; bey e) ist die Terz ausgeblieben. Auch die Octav muß oft weg bleiben, wenn durch sie Fehler entstehen wie bey g) mit *.

§. 71

Wenn mehrere Septimen-Akkorde nach einander folgen, so muß man mit den Quinten und Octaven wechseln, d. h. bald die Quinte bald die Octav zur vierten Stimme nehmen, Tab. II. Nr. 47. lit. a) auch die Terze kann zur 4ten Stimme verdoppelt werden, lit. b).

Bey der so genannten nachschlagenden (durchgehenden) Sept sollte man eigentlich mit der Octav in die Sept schreiten lit. c); indeß ist es doch erlaubt und zwar zuweilen so gar nothwendig, mit der Quinte in die Septime zu gehen lit. d) wenn man den folgenden Dreiklang ohne Fehler vollständig greifen, und in einer bequemen Lage bleiben will, wie e †). Durch das Anticipiren (Voraus-nehmen) der nachschlagenden Sept entstehet der bekannte chromatische Satz lit. f)

§. 72.

Bey der dreystimmigen Begleitung nimmt man wo möglich zu dem Basse nur die Sept und die Terz. Tab. II. Nr. 47, lit. g).

§. 73.

Wie man weiß, so hat der entscheidende, we-

sentliche, Septimen-Akkord (welchen Hr. Förster auch den charakterischen nennt) seinen Sitz auf der Vten Stufe. Da aber nach den VIIten Kapitel pag. 40. und 41. einer jeden Stufe sowohl der weichen als der harten Tonleiter ein Septimen-Akkord zu kömmt, so entstehen außer dem Septimen-Akkorde mit der kl. 7. gr. 5. und gr. 5. noch Septimen-Akkorde wie bey h. i. k. Tab. III. Nr. 48. Bei e kommt der verminderte Septimen-Akkord und bey m) auf der Mediante (IIIten Stufe) in der weichen Tonleiter ein Septimen-Akkord mit der übermäßigen Quinte vor. Auf dem bey dem n) vorkommenden Septimen-Akkorde hat der Quint-Sexten-Akkord mit der übermäßigen Sexte und auf dem vorkommenden Septimen-Akkorde bey o) der Terz-Quarten-Akkord mit der übermäßigen Sexte und Quarte seinen Sitz. Doch leiten einige Tonlehrer den letzten Akkord von dem Septimen-Akkorde bey lit. i) her, indem sie die Sext erhöhen lit. p)

§. 74.

Unter allen Septimen-Akkorden (außer der Septimenharmonie auf der Dominante) ist der so genannte verminderte Septimen-Akkord unstreitig der brauchbarste. Man nennt diesen Akkord auch den enharmonischen, weil ein jedes Intervall aus demselben auf zweyerley Art betrachtet und geschrieben werden kann, Tab III. Nr. 49. bey q) gehöret dieser Akkord zu D moll; bey r) zu F moll; bey s) zu As moll; bey t) zu H moll.

Der enharmonische Septimen-Akkord unterscheidet sich vor andern Septimen-Akkorden darin, daß er 1tens bloß aus kleinen Terzen besteht; 2tens

daß er nur in den weichen Tonleitern vorkömmt, folglich nur zu einer einzigen Tonleiter gehört, wenn er aber in einer harten Tonleiter gebraucht wird, so wird er gleichsam nur aus der weichen Tonleiter entlehnt; 3tens daß er auf der VIIten erhöhten Stufe in der weichen Tonleiter seinen Sitz hat. 4tens daß er ohne seine Natur zu ändern 4 verschiedene Grundtöne annehmen kann, wie bey Tab. III. Nr. 49. q. r. s. t.

§. 75.

Über die Entstehung dieses Akkordes sind die Meinungen verschieden. Einige behaupten, er kommt von den Septimen-Akkorde auf der Dominante her; man dürfte nur den Baß um einen ½ Ton erhöhen und die übrigen Intervallen bleiben, Tab. III. Nr. 51. Andere sagen er beruhe auf dem Nonenseptimen-Akkorde der Unterterz des Basses Tab. III. Nr. 51; andere lassen ihn aus dem verminderten Dreiklange entstehen und zwar so, daß sie entweder oberwärts Tab. III. Nr. 52 lit. a) oder unter dem Basse b) die kleine Terz beyfügen.

§. 76.

In der dreystimmigen Begleitung wird meistentheils die weniger wichtige consonirende Terz weggelassen Tab. III. Nr. 52. lit. c) in mehrstimmigen Satze muß sie hingegen verdoppelt werden, weil die Octave als der Leitton nicht statt findet lit. d.)

Beyspiel über den Septimen-Akkord enthaltend die vorhergehenden Regeln; Tab. III. Nr. 53,

welches in die übrigen Tonleiter übersetzt und fleißig geübet werden muß.

§. 77.

Der Quint-Sexten-Akkord oder die erste Verwechslung des Septimen-Akkordes entstehet wenn der Baß auf seine Terz oder auf die VIIte Stufe der Tonica oder Tonleiter springt Tab. III. Nr. 54. lit. e) Außer dem Basse gehöret die Quinte, Sext und die Terz zu diesem Akkorde. Da die Quint in diesem Akkorde als ursprüngliche Sept ist lit. f) so muß sie vorbereitet aufgelöset und nie verdoppelt werden, weil sie hier bey diesem Akkorde zur Dissonanz wird; selbst die reine Quinte dissonirt in diesem Akkorde lit. g). Bey der 3stimmigen Begleitung bleibt die Terz weg h); bey i) muß doch die Terz genommen und die Sexte ausgelassen werden. Bey k) muß sogar die Terz verdoppelt werden, um keine Quinten zu machen.

§. 78.

Der übermäßige Quint-Sexten-Akkord entsteht aus der ersten Verwechslung des verminderten Septimen-Akkordes Tab. III. 54. lit. l); er bestehet aus der kleinen Terz, kleinen Quinte und übermäßigen Sext. Dieser Akkord hat seinen Sitz auf der IIten Stufe der weichen Tonleiter; die Sext darf nicht verdoppelt werden, weil sie der Leitton oder die VII. Stufe ist.

§. 79.

Durch die zweyte Verwechslung des Septimen-Akkordes auf der Dominante entstehen der Terz-

Quarten-Akkord, wenn der Baß auf seine Quinte oder auf die IIte Stufe der Tonica springt: Tab. III. Nr. 54. lit. m). Zu diesem Akkorde gehört außer dem Basse die Terz, Quart und Sext lit. n); die Terz muß bey diesem Akkorde (weil sie die ursprüngliche Sept ist) als eine Dissonanz behandelt werden. Auf diese Art muß sie wo möglich vorbereitet lit. o) nie verdoppelt und jedesmahl eine Stufe abwärts aufgelöset werden p); nur die stillstehende Terz (welche selten vorkömmt) ist von der Auflösung ausgenommen lit. q); statt der Terz ist oft die Quarte vorbereitet lit. r); Doch übernimmt diese nicht die Auflösung, sie bleibt liegen oder schreitet gleich andern Consonanzen fort lit. s) Bey diesen Akkorde kann die Quart im mehrstimmigen Satze verdoppelt werden, weil bey dem Terz-Quarten-Akkorde die Quarte den eigentlichen Grundton (des Septimen-Akkordes) der Baß aber die Quinte desselben oder die IIte Stufe der Tonica hat lit. t). Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt oft die Quarte weg lit. u). Nach den Umständen muß auch oft die Octav in dem Akkorde genommen werden lit. v); am besten klingt dieser Akkord wenn die Terz in der oberen Stimme steht lit. o) und p).

Anmerkung. Doch rathe ich einem jeden angebenden Harmonisten, sich vor den verbothenen Fortschreitungen zu hüthen.

§. 80.

Der übermäßige Terz-Quarten-Akkord entstehet aus der zweyten Verwechslung des verminderten Septimen-Akkordes Tab. III. Nr. 55. lit. w); er bestehet aus der kleinen Terz, übermäßigen Quart

und großen Sext, und hat seinen Sitz auf der IVten Stufe der weichen Tonleiter, die Quart darf nicht verdoppelt werden, weil sie der Leitton ist, und muß meistens hinauf aufgelöset werden. Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt bey diesem Akkorde meistens die Sext weg lit. x), da hingegen bey dem aus dem Septimen-Akkorde auf der Dominante Terz-Quarten-Akkorde die Quart oft weg bleibt Tab. III. Nr. 54. lit. u). Bey der dreystimmigen Begleitung des übermäßigen Quint-Secten-Akkordes bleibt gemeiniglich die Terz weg Tab. III. Nr. 55. lit. y) oder die Quinte lit. z).

§. 81.

Der Secunden-Akkord oder die dritte Verwechslung des Septimen-Akkordes entstehet, wenn der Baß auf seine Sept oder auf die IVte Stufe der Tonica springt Tab. III. Nr. 55. lit. zz). Außer dem Basse gehöret zu diesem Akkorde, die große Secunde reine Quart und Sext. Es gibt mehrere Secunden-Akkorde, darinn eine Secunde vorkömmt, allein nur dieser ist der wahre, der aus dem Septimen-Akkorde auf der Dominante herkömmt. Die Dissonanz liegt im Basse, folglich soll er schon vorbereitet und regelmäßig aufgelöset werden Tab. III Nr. 56. lit. aa). Die Octave vom Baß darf nie genommen werden, weil der Baß die ursprüngliche Sept hat, und da die kleine Sept fast immer herab sich auflösen muß, so kann der Baß bey diesem Akkorde keine andere Fortschreitung machen, als um einen Ton unter sich lit bb). Die Secunde als eigentlicher Grundton besitzt alle Eigenschaften einer Consonanz; sie kann daher verdoppelt wer-

den man kann damit auf, oder herab springen, sie kann auch liegen bleiben lit. cc); auch die Quart hat die Rechte einer Konsonanz; jedoch nicht bey dem wesentlichen oder charakterischen Septimen-Akkorde, weil sie der Leitton ist und nicht verdoppelt werden darf lit. dd).

§. 82.

Bey der dreystimmigen Begleitung läßt man nach Umständen bald die Sext bald die Quart weg Tab. III. Nr. 56. lit. ee); bey mehrstimmiger Begleitung verdoppelt man am besten die Secunde, weil sie der ursprüngliche Baß ist lit. ff).

§. 83.

Der übermäßige Secunden-Akkord oder die 3te Verwechslung des verminderten Septimen-Akkordes entstehet, wenn der Baß auf seine verminderte Sept oder auf die VIte Stufe der weichen Tonleiter springt Tab. III. Nr. 56. lit. gg). Die Secunde ist der Leitton, folglich darf sie nicht verdoppelt werden.

Anmerkung. Von dem Secunden-Akkorde mit der doppelten Quinte oder doppelten Secunde wird weiter unten abgehandelt.

Achtes Kapitel.

§. 84.

Es gibt Akkorde, welche durch Aufhaltungen (Vorhalte) entstehen, und diese Akkorde oder solche Vorhalte nennt man zufällig dissonirende Ak-

korde oder Akkorde mit zufälligen Dissonanzen. Man kann sie förmlich in vier Klassen eintheilen.

Zu der ersten Klasse gehören alle diejenigen, worinn nur ein Vorhalt oder nur eine zufällige Dissonanz ist.

Zur zweyten Klasse gehören diese Akkorde, welche zwey solche stellvertretende Intervalle enthalten.

Zur dritten Klasse gehören die Akkorde, worinn alle drey oder vier Invervalle Vorhalte sind.

Bey der vierten Klasse ist der Vorhalt im Basse ritardatio (oder Verzögerung) und in dem Accompagnement (die rechte Hand) Voraussnahme oder Anticipation.

§. 85.

Bevor der Schüler zu den Beyspielen von den zufällig = dissonirenden Akkorden schreitet, ist es nothwendig zu wissen, wie die Dissonanzen angebracht werden können.

Will man einen oder mehrere Übelklänge zur Harmonie bringen, so werden 3 Instanzen erfordert.

Die erste Instanz ist die Vorbereitung, welche geschieht, wenn der Ton, welcher bey dem zweyten Akkorde als Übelklang erscheinen soll, vorher als Wohlklang in einem Akkorde vorkommt Tab. III. Nr. 57; bey a) ist die Vorbereitung von der im zweyten Akkorde vorkommenden Non d, welche im ersten Akkorde als Konsonanz erschien; so auch bey dem fünften Akkorde bey a) wo das h) als eine Konsonanz erscheint, dann bey dem sechsten Akkorde zur Dissonanz wird. Die zweyte Instanz ist der Anschlag oder das Zusammentreffen der

Dissonanz mit Konsonanz wie bey b) im zweyten und sechsten Akkorde. Die dritte Instanz ist die Auflösung, wo die Dissonanz immer eine Stufe unterwärts (auch oberwärts) tritt, und dann als Konsonanz erscheint, wie bey c) im dritten und siebenten Akkorde.

Anmerkung. Der verminderte, und der wesentliche oder charakteristische Septimen-Akkorde nebst seinen Verwechslungen bedarf der ersten Instanz nicht, außer es läge schon die Dissonanz in der Hand.

Ferner ist nothwendig zu wissen, daß die erste und dritte Instanz auf einen schwachen d. i. geraden, die zweyte Instanz hingegen auf einen starken d. i. ungeraden Taktheil fallen muß. Tab. III. Nr. 58; bey a) ist das Beyspiel sehr schlecht weil die erste und dritte Instanz auf einen ungeraden und die dritte hingegen auf einen geraden Taktheil fällt. Bey b) ist das Beyspiel gut. Auch sagt man gewöhnlich der gute Taktheil ungerader, oder starker; schlechter, ungerader oder schwacher Taktheil.

§. 86.

Beyspiele von zufälligdissonirenden Akkorden, oder von den Akkorden mit zufälligen Dissonanzen der Iten Klasse. Siehe Tab. III. 59. Bey a) ist der Dreyklang und zwar in einer Stimme aufgehalten bey b); der Septimen-Akkord bey c; der Quart-Sexten-Akkord bey d); der Septimen-Akkord bey e); der Quint-Sexten bey f); der Terz-Quarten bey g) der Secunden-Akkord aufgehalten.

Anmerkung. Man kann mit Sicherheit annehmen, daß die zufällige Dissonanz in dasjenige Intervall sich auflöse, welches vergrößert wird. So lößt sich das d bey a) in die Octav welche verzögert wird.

Beyspiele von den Akkorden mit zufälligen Dissonanzen der IIten Klasse Tab. III. Nr. 60.

Bey a) ist der Dreyklang und zwar in zweyen Stimmen aufgehalten bey c; der Quart = Sexten bey d); der Septimen bey e); der Quint-Sexten bey f) der Terz-Quarten und bey g) der Secunden = Akkord aufgehalten. Das Beyspiel bey e) mit * ist nur dreystimmig. Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt entweder die Terz oder die Sept weg.

§ 87.

Beyspiele zu den Akkorden mit zufälligen Dissonanzen der IIIten Klasse Tab. III. Nr. 61.

Bey a) ist der durch mehrere Intervalle aufgehaltene Dreyklang; bey b) der Sept; bey c) der Quart = Sexten; bey d) der Septimen; bey e) der Quint = Sexten; bey f) der Terz Quarten und bey g) der Secunden = Akkord aufgehalten.

§. 88.

Beyspiele zu den Akkorden mit zufälligen Dissonanzen der IVten Klasse Tab. III. Nr. 62.

Bey a) ist der anticipirte (vorausgenommene) Dreyklang bey b) der Sext; bey c) der Quart = Sexten; bey d) der Septimen; bey e) der Quint=

Septen; bey f) der Terz-Quarten-Akkord anticipirt.

Anmerkung. Gewöhnlich wird die IVte Klasse der Akkorde mit zufälligen Dissonanzen nicht mit Ziffern ausgedrückt, sondern bloß durch einen schrägen Strich wie bey dem obigen Beyspiele lit. g. h. i. k. zu sehen ist.

§. 89.

Der Nonen-Akkord entstehet durch das Hinzufügen der Terz unter den Grundton eines Septimen-Akkordes Tab. IV. Nr. 63. lit. a) und b. Er ist fünfstimmig wie lit. b. gemeiniglich bleibt aber ein Intervall weg. Bleibt die Sept aus, so ist es der gemeine Nonen-Akkord lit. c.; kömmt die Quint weg, so ist es der Nonen-Septimen-Akkord. lit. d). Die None und die Terz können nie weg bleiben. Die None ist die Dissonanz und gehet ein Intervall herab, lit. e). Die übermäßige hingegen hinauf, lit. f). Obschon sich die None der Regel nach in eine Konsonanz auflösen sollte, so kann sie sich doch auch in allerley Zwischenräumen selbst in Dissonanzen auflösen; bey g) löst sich selbe in die Secunde; bey h in die übermäßige Secunde; bey i) in die Terz; bey k) in die Quart; bey l) in die Quinte; bey m) in die Sext; und bey n) in die Sept.

Der Nonen-Akkord wird gewöhnlich durch die Ziffer 9 bezeichnet. Bey der dreystimmigen Begleitung bleibt die Quinte weg; bey der mehrstimmigen Begleitung kann man die Terz verdoppeln.

§. 90.

Der Sept-Nonen-Akkord, welcher zu der

Iten Klasse der zufällig dissonirenden Akkorde gehöret, bestehet aus der None Sept. und Terz. Die None dissonirt und gehet herab Tab. IV. Nr. 63. lit. o.

§. 91.

Der Quart = Nonen = Akkord, welcher zu der IIten Classe der Akkorde mit zufällige Dissonanzen gehöret, bestehet aus der None, Quinte und Quart. Die None und Quarte, sind zufällige Dissonanzen und gehen bey der Auflösung herab Tab. IV. Nr. 63. lit. p.

§. 92.

Der Sept = Nonen = Akkord ebenfalls von der IIten Classe der zufällig dissonirenden Akkorden bestehet aus der None, Sept und Terz. Die Septime und None gehen herab Tab. IV. Nr. 63. lit. q.

§. 93.

Der Quart=Quinten Akkord, welcher zu der Iten Classe der zufällig dissonirenden Akkorde gehöret, bestehet aus der Octav, Quinte und Quarte. Die Octave ist die Dissonanz. Tab. IV. Nr. 63. lit. r.

Anmerkung. In der Bezifferung dieses Akkordes sind die Tonsetzer nicht gleicher Meinung und bringen den Accompagneteur in Irrthum. Die Alten schrieben über den Baß bloß die Ziffer 4 und verlangten den Quart = Quinten = Akkord; da hingegen die neueren Tonsetzer durch die 4 den Quart= Sexten = Akkord bezeichnen. Ich bleibe bey der Meinung der Ersteren; denn dieser Akkord ist nichts anders als ein aufgehaltener Dreiklang,

worinn die Terz aufgehalten wird, und der Dreyklang braucht ja gar keine Bezifferung.

§. 94.

Der Quart-Septimen-Akkord bestehet aus der Sept und Quart zur vierten Stimme kömmt die Quinte oder Octav Tab. IV. Nr. 63. lit. s.

§. 95.

Der Sext-Septimen-Akkord, ebenfalls zufällig dissonirender Akkord der Iten Classe, bestehet aus der Sept, Sext und Terz wovon die Sext die eigentliche Dissonanz ist. Tab. IV. Nr. 63. lit. t. Er ist von dem großen Septimenakkorde sehr unterschieden; denn dieser Akkord hat die Terze zur Begleitung, der große Septimenakkord hingegen die Secunde und Quart.

§. 96.

Der große Septimenakkord welcher mit $\begin{smallmatrix}7\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}7\\6\flat\\4\\2\end{smallmatrix}$ beziffert wird, zur IIIten Classe der zufällig dissonirenden Akkorde gehöret und auf der Iten Stufe seinen Sitz hat, könnte ebenfalls enharmonisch genannt werden, wenn man nehmlich den enharmonischen Septimenakkord z. B. aus C moll h, d, f, as nimmt und die Ite Stufe hinzusetzt. Tab. IV. Nr. 63. lit. u. Dieser Akkord kann frey angeschlagen werden und besteht aus der gr. Sept, kl. Sext, re. Quart und gr. Secunde. Er ist fünfstimmig. Anstatt der kl. Sext kann man auch die reine Quinte nehmen.

§. 97.

Der Secund-Quintakkord $\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$ hat zur 4ten Stimme entweder die doppelte Secunde oder die doppel-

te Quinte; die Dissonanz ist im Basse, die Secunde hingegen ist hier die Konsonanz Tab. IV Nr. 63. lit. v. Dieser Akkord gehöret zur IVten Classe der Akkorde mit zufällig dissonirenden Intervallen.

§. 98.

Der Secund-Quart-Quintenakkord $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ gehöret ebenfalls zur IVten Classe; denn er hat die Dissonanz im Basse Tab. IV. Nr. 63. lit. w)

§. 99.

Der Undecimenakkord entstehet wenn man unter den Septimenakkord eine Quinte hinzufügt, auch die Terz muß in diesem Akkorde liegen Tab. IV. Nr. 63. lit. x.

§. 100.

Der Terz-Decimenakkord entstehet durch das Hinzufügen einer Sept, Quint und Terz unter den Septimenakkord Tab. IV. Nr. 63. lit. y. Bey y ist der Akkord vollständig wird aber nicht gebraucht; bey z) erscheint er als ein Nonen-Sept-Quarten-Akkord. Diese beyden Akkorde gehören zur IIIten Classe der zufällig dissonirenden Akkorde, und kommen sehr selten vor. Der gründliche Contrapunctist kann diese beyden Akkorde nicht entbehren.

Aus folgender Tabelle, kann sich der Schüler überzeugen, wie die gewöhnlichsten Akkorde angedeutet werden, und was man zu dieser oder jener vorgeschriebenen Ziffer, vorzüglich a quatro (vierstimmig) zu nehmen habe.

Der harmonische oder consonirende Dreiklang wird über Noten die nicht durchgehen, oft gar nicht oder wie bey dem Vten Kapitel angedeutet.

Anmerkung. Der Baß ist nicht mit zu rechnen.

Zu d. Zeichen wird genommen.	vierstimmig	dreistimmig	fünfstimmig
♯	8 oder 5 5 oder 5	5 oder 8	8 oder 8 5 8 5 5
b	5 o. 5 o. 5 8 5 5	8 od. 5	8 8 o. 8 5 5 5 5 3 8
♮	desgleichen	desglei-	chen.
2	6 4	4 selten 6	6 oder 6 4 6 2 4
2b	detto	detto	detto
2♯	detto	detto	4 oder 6 6 6 4 4
4 4♯ 4♮ 2 2 2	6	——	6 oder 6 6 6 2 4
⁀4 2	höchstens 8	——	6 2
3 2	5	——	5 3
5 2	5 oder 2	——	5 2
3. 3♯, 3b, 3♮ ⁀3 1	wie bei nichts oder 8	♯ b u. nichts	♮ b
3 b ♮ 4 4 4 3 ♯ ♮ b	6 wie bei	nichts ♯ b ♮	6 4
5 5 5 5 3 3 3 3 6 7 8 9	wie bei der	6. 7.	8 und 9

Zu d. Zeichen wird genommen.	vierstimmig	dreistimmig	fünfstimmig
4. 4b	8 oder 8 5 — 5	5	8 oder 5 5 8 5 5
4(♯) (b)	die vorherge-	hende	Begleitung
5 4♯	6 wie bei der	Secun-	de
4 4♯ 4 4♮ 6 6 6b 6	8 oder 4 oder 6	nichts	8 oder 8 6 4
7 9 4 4	5 oder 8	——	8 oder 5 5 5
5b od. 5♮	6 3	6	8 6 3
5b 5♮ 5 6 6 6	3 8	—oder 6	8 oder 3 3 3
5♯	3 3 8 oder 3	3	8 3 3
⌒5 5♮	8 oder 3 3 3	3	8 oder 6 3 3 3 3
6. 6̸. 6♮. 6b	6 oder 3 8 3 3 3	3	8 oder 6 6 3 3 3
6 6̸ 6, 6 5 5 5♮ 5b	3	—	8 oder 6 3 3

Zu d. Zeichen wird genommen.	vierstimmig.	dreistimmig	fünfstimmig.
7 7♭ 7♮	5 oder 8 3 3 3 3	3 od. 5	8 oder 5 5 3 3 3
7 7 7 7 7 3 ♯ ♭ ♮ 5	5 oder 8 od. 3	—	8 oder 5 oder 3 3 3 5
7 7♯ 7 ♮ 2 2 2	4	—	5 oder 6 4 4
7 4	5 oder 8	—	8 oder — 5
7 4	2	—	5 oder 6 2 2
7 6	3	—	8 oder 3 3 3
9 7	3	—	5 3
8 6	4 oder 3	—	8 oder 8 4 3
8 3	5	wie bei ♯	♮ ♭
9 (98)	5 3	3	5 oder 5 3 5 3 3
9 9 9 9 3 ♯ ♭ ♮	5	—	5 oder 5 3 5
9 (98) 4 (43)	5	—	5 5
9 6	3	—	6 oder 3 3 3
9 (98) 7 (76)	3	—	5 3

10. Die Decime ist nichts anders als eine doppelte Terz, folglich gehöret die Quinte oder Octav zur Begleitung.

§. 101.

Wie die Ziffer über dem Basse stehen, so müssen die Akkorde angeschlagen werden. Stehen aber die Ziffer nicht gerade über die Note, sondern etwas rechts mehr, wie bey aa) Tab. IV. Nr. 64. so werden sie nach Umständen erst bey der Hälfte der Noten angeschlagen. Die Bezifferung gilt so lange bis sich der Baß ändert. Bey drey neben einander stehenden Ziffern über einer solchen Baßnote, erhält die dadurch bezeichnete Harmonie den Werth der halben; die übrigen beyden Akkorde aber die zweyte Hälfte von der Geltung der Note Tab. IV. Nr. 64. lit. bb).

§. 102.

Stehet über einem Puncte eine Ziffer, so zählt man die Intervalle von der vorhergehenden Note ab, und gibt die Harmonie über den Punct. Das gilt auch bey den Pausen; man wartet nicht mit der Harmonie bis der Baß eintritt, sondern man schlägt über die Pause gleich die Harmonie an Tab. IV. Nr. 64. lit. cc).

§. 103.

Wenn ein Querstrich —— über den Noten steht, so muß entweder ein Intervall oder der ganze Akkord liegen bleiben Tab. IV. Nr. 64. lit. dd). Sollten von dem Akkorde zwey Intervalle liegen bleiben, so kommen zwey Querstriche. Durch einen schrägen Strich / wird der Akkord der folgenden Note angeschlagen Tab. IV. 64 lit. ee). Siehe die IVte Classe der zufällig dissonirenden Akkorde.

§. 104.

Unisuono, all' unisuono, all' ottva spielt man in

der rechten Hand in der nächsten Octav die nähmlichen Noten, die der Baß hat. Pleno Organo erfordert, daß man die ganze Orgel hören läßt. Dieses Zeichen o dürfte mit Recht nach der Meinung des Herrn Türks den Generalbaß-Spielern dienen, so lange mit der rechten Hand zu pausiren bis wieder Akkorde eintreten sollten Tab. IV. Nr. 64. lit. ff).

Neuntes Kapitel.

§. 105.

Allgemeine Regeln für den Generalbaßspieler.

I. Regel. Der Generalbaßspieler muß auf die erst kommenden Akkorde voraussehen; denn gewisse Fehler sind unvermeidlich, wenn man nicht schon die erforderliche Lage gewählt hat. Vorzüglich ist das Voraussehen wegen der vorzubereitenden Dissonanzen äußerst nothwendig So wie ein jeder Klavierspieler voraussehen muß, um die gehörige Applicatur nehmen zu können, eben so muß der Generalbassist mit einem Blicke eine Folge von Akkorden übersehen.

II. Regel. Die Akkorde werden des Zusammenhanges wegen, so genommen wie sie am nächsten liegen. Indeß geschehen doch auch Sprünge in einzelnen oder auch in allen begleitenden Stimmen um dadurch manchen Fehler zu entgehen.

III. Regel. Am gewöhnlichsten begleitet man vierstimmig. Beym piano und bey schwacher Be-

setzung nur dreystimmig um die wichtigern Stimmen nicht zu verdunkeln. Ist die Besetzung stark oder die Stellen mit ff bezeichnet, so begleitet man

IV. Regel. Wohl auch fünf und mehrstimmig. Bevor man dreystimmig begleiten will, muß man die vierstimmige Begleitung üben, weil sie leichter ist als die erstere.

V. Regel. Nicht jede Lage des Akkordes ist gleich gut. Bey den meisten Fällen hütte man sich die Octave in der Oberstimme zu nehmen; denn dieses Intervall klingt etwas leer; besser die Terz oder Quinte, obschon beym Ende einer musikalischen Periode (Schluß) die Octav in der oberen Stimme die beste Wirkung macht.

VI. Regel. Gewöhnlich geht man mit der Ober-Stimme nicht höher als in das zwey gestrichene e oder f und tiefer nicht als in das ungestrichene g oder f. Die begleitenden Stimmen dürfen nicht in einer zu großen Entfernung von dem Basse liegen; noch viel weniger darf man die Begleitung im Basse nehmen. Ist man etwas

VII. Regel. Zu tief oder zu hoch mit der Begleitung gekommen, so kann man nur bey einem consonirenden Akkorde) bey dem verminderten oder wesentlichen Septimen-Akkorde die Lage verändern. Auch hilft man sich oft durch eine überflüssige Stimme in die Höhe.

VIII. Regel. In sehr geschwinder Bewegung begleitet man bey Tonstücken in geraden Taktarten nur die guten Taktheile.

IX. Regel. Ist das Zeitmaß sehr langsam, so kann ein jedes Taktglied begleitet werden, besonders wenn die übrigen Instrumentisten noch kürzere

Noten spielen. Jedoch ist es sicherer die Akkorde zu halten.

N. B. Bey den Triolen schlägt man bey geschwinder Bewegung nur zu den Hauptzeiten an.

X. Regel. Wenn eine Stimme in der vorhergehenden Harmonie schon den Ton hat, der in der folgenden wieder vorkömmt, läßt man gerne diesen Ton liegen. Sey es auch eine Dissonanz.

XI. Regel. Eine jede Stimme für sich betrachtet, soll gleichsam eine melodische Bewegung haben, d. h. es soll ein gewisser Gesang da seyn, vorzüglich in der obern Stimme.

XII. Regel. Man muß die gebundenen Dissonanzen oder die vorbereitenden Töne liegen lassen. Obschon auf dem Klaviere nach Umständen auch die gebundenen Dissonanzen angeschlagen werden dürfen.

Anmerkung. Zur übung findet der angehende Generalbassist am Ende dieses Schulbuches ein Beyspiel über alle in diesem Buche enthaltenden Harmonien und Regeln so wie auch die diatonische Leiter in den drey Lagen beziffert. Dieser chromatische Satz mit *** (den Hr. Abbé Vogler die chromatische Leiter nennt) kann den Generalbassisten in der Folge dienlicher seyn. Es wird einem fleißigen Schüler sehr viel Nutzen gewähren, wenn er diese Tonleiter seinen Fingern eigen macht. Noch mehr Vortheil darf er sich versprechen, wenn er die beyden Tonleiter in die übrigen eilf Töne in jeder Lage übersetzt und sie auswendig spielen lernt.

N.B. Wenn zwey gleiche Töne z.B a, a,) oder d, d,) in der Tonleiter nach einander vorkommen, so wird der zweyte Ton in dem Akkorde nicht wieder angeschlagen sondern er bleibt liegen.

Zehntes Kapitel.

§. 106.

Von der Verbindung anverwandter Akkorden.

Nach dem zweyten Kapitel haben wir anverwandte Tonleiter, eben so gibt es auch anverwandte Akkorde, die man diejenigen nennt, welche aus der Tonleiter der Tonica und ihren aus der Tonleiter versehenen Intervallen entstehen z. B. d. f. a. entsteht aus C dur. Wenn man einige verwandte Akkorde, die sich mit einem Schluß endigen, zusammen verbindet, so nennt man es einen harmonischen Satz. Ein Tonstück besteht also aus mehreren harmonischen Sätzen (Perioden).

§. 107.

Zur Verbindung der anverwandten Akkorden wird erfordert, a) daß der erste Akkord, sogleich dem Gehöre eine bestimmte diatonische Tonleiter der harten oder weichen Tonart einpräge, b) daß alle folgenden Akkorde, sowohl nach ihren Grundtönen, als nach ihren gehörigen Intervallen, aus dieser Tonleiter genommen werden. Die Verbindung muß daher mit dem harmonischen Dreiklange anfangen. Nach diesem kann ein jeder andere der Tonart zu-

gehörige Akkord folgen, weil sie mit einander eine genaue Verwandtschaft haben. Tab. IV. Nr. 65.

Anmerkung. Der Akkord auf der IIten Stufe ist am wenigsten mit dem ersten anverwandt; so auch der verminderte Dreiklang auf der VIIten Stufe. Die übrigen Akkorde sind mehr mit der Tonica anverwandt, weil ein jeder einen oder zwey Töne gemeinschaftlich mit dem Akkorde des Grundtones hat.

§. 108.

Da dergleichen Verbindungen für das Ohr nichts Interessantes haben, man auch bey einem jeden Akkorde stehen bleiben kann, so kann man sich der Verwechslungen der Grund-Akkorde bedienen, die zwar unvollkommener harmoniren, allein der Zuhörer wird dadurch in die Erwartung einer bessern Harmonie versetzt, z. B. Tab. IV. Nr. 66.

Anmerkung. Bey dergleichen harmonischen Verbindungen muß man sich fleißig der Gegen- und Seitenbewegung bedienen, weil man bey dieser Zusammenfügung am meisten Fehler begehen kann. Auch kann man durch die Verdoppelung den verbothenen Fortschreitungen entgehen.

§. 109.

Nach dem oben gesagten gehört zu einem jeden harmonischen Satze ein Schluß. Unter dem Worte Schluß (Schlußfall, Cadenz) versteht man die Ruhe oder völlige Ende in einer Folge von Klängen. Der Schluß ist der Vorgang in der Musik, wo man im nähmlichen Tone schließen oder in einen neuen fallen kann. Hieraus folgt, daß zur vollkommenen Ruhe eine vollkommene conso-

nirende Harmonie erfordert wird, weil ein jeder dissonirende Ton etwas beunruhigendes hat.

§. 110.

Die Vollkommenheit des Schlusses aber hängt nicht allein von dem letzten, sondern zum Theil auch von dem vorletzten Akkorde ab, durch welchen das Verlangen nach Ruhe erweckt wird; folglich muß der vorletzte Akkord, durch den die Ruhe angekündigt wird, nothwendig etwas unvollkommeneres haben, das die Erwartung des letzten erwecket, und er muß in der größten Verwandschaft mit dem letzten Akkorde stehen. Dieses kann auf keine vollkommenere Art geschehen, als wenn der vorletzte Akkord auf der Dominante des Tones, wo man schließen will, genommen wird, weil die Rückkehr von der Dominante auf die Tonica der natürliche Gang ist den die Harmonie thun kann: z. B. Tab. IV. Nr. 67.

Dieses ist also die Form des ganzen oder völligen Schlußfalles oder Cadenz.

§. 111.

Damit aber das Gefühl des letzten Grundtones schon durch den Akkord des vorletzten desto gewisser erweckt werde, wird durch diesen der Septimen Akkord genommen, weil alsdann die Harmonie nothwendig um eine Quinte fallen muß. Ohngeachtet dessen muß man über dieß auch noch auf die Ordnung der Töne in den obern Stimmen sehen, indem auch darin jeder letzte Ton durch den vorletzten kann bestimmet werden. Die große Terz des vorletzten Tones (Akkordes) macht die 7te gro-

ße Stufe des folgenden Grundtones aus, und gehet also nothwendig beym Schlusse in die Octave. Die Septime im vorletzten Akkorde macht die Quarte des letzten Grundtones aus, und gehet also nothwendig in dessen Terz über.

Der vollkommenste Schluß geschieht daher auf folgende Art. Tab. IV. Nr. 68. Dergleichen Schluß wird der Hauptschluß oder Finalcadenz genannt.

§. 112.

Etwas unvollkommener wäre der Schlußfall von der Unterdominante in die Tonica Tab. IV. Nr. 69. lit. a). Noch weniger vollkommen aber wäre dieser Sprung von der Dominante in die Tonica als lit. b). Die Ursache davon ist diese: obgleich diese Akkorde mit den vorhergehenden im Grunde einerley sind, so kann diese Cadenz doch keine völlige Ruhe machen, weil die Dominante nicht auf die Octave ihres Grundtones, sondern auf diesen selbst führet, folglich die Ruhe nicht durchs Steigen sondern durch Fallen hervorgebracht wird. Diese Art Schluß könnte auf folgende Art vollkommen gemacht werden. Tab. IV. Nr. 69. lit. c. Doch kann man auch mit der Unterdominante einen völligen Schluß machen, wenn man vorher den Schluß mit der Oberdominante gemacht, und dann den Schlußfall mit der Erstern vereiniget. Tab. IV. Nr. 70.

§. 113.

Die zweyte Gattung von Schlußfällen sind die halbe Cadenzien, welche in eine nicht völlige Ruhe setzen; sie befriedigen zwar das Gehör durch

ihre Consonanzen allein man kann deßwegen doch nicht ganz ruhen, weil sie nicht auf dem Grundtone liegen, wohin man geht, sondern auf der nächsten Consonanz, nämlich der Quinte oder der Octav desselben. Ihre Form ist diese: Tab. IV. N. 71. Um die Natur dieser halben Cadenz zu begreifen, stelle man sich vor, man hätte aus der Tonica C in seine Dominate schließen wollen. Dieses würde auf diese Art geschehen. Tab. IV. Nr. 72. Hier wäre das C vergessen und man ist auf diese Art in G. Wenn man aber in den 2ten Akkorde das fis, dem Leitton von g, das f die kleine Terz, die zu dem c gehöret, nähme, so wäre es ungewiß, ob man nach g oder c ausgewichen oder den Schlußfall gemacht hätte, oder ob man im c bleibt. Durch dieses Verfahren entstehet noch keine völlige Ruhe, sondern nur ein Stillstand. Dieses ist die Natur der halben Cadenzien. Beyspiele davon sind: Tab. IV. Nr. 73. Mit den halben Cadenzen kann man kein Stück, jedoch aber Hauptschnitte desselben endigen. Die französischen Tonsetzer machen (wie Ramenau) diese halbe Cadenz auf eine besondere Art, indem sie dem Dreiklange (auf dem vorletzten Akkorde die Sexte anhängen und so schließen. Tab. IV. Nr. 74. lit. a. Die Deutschen lassen die Sext als einen Durchgang hören, wie z. B. Tab. IV. lit. b.

§. 114.

Die dritte Hauptart des Schlusses ist das Inganno oder die betrügerische Cadenz auf welche man durch eine unvermuthete Fortschreitung kommt, weßwegen dieser Gang von den Italiänern so viel als Betrug, genannt wird. Dieser Schluß entste-

het, wenn man von der Dominante des Tones, nachdem man alles zum Schluß veranstaltet hatte, nicht in die Tonica schließt, z. B. Tab. IV. Nr. 75. Die Wirkung dieser Cadenz ist eine Überraschung bey welcher man eine Zeitlang stille stehet, wobey aber das Gefühl einen fernern Aufschluß erwartet. Ferner erscheinet hier noch ein sogenannter Choralschluß (Tab. IV. Nr. 76.) wie bey a). Bey b) ist ebenfalls ein Choralschluß, der aber jetziger Zeit die Plagal-Cadenz genannt wird.

Alle diese Arten von Schlüssen leiden ebenfalls Veränderungen, wenn man sich der Verwechslungen der Akkorde bedienet. Bey a) ist die Veränderung der vollkommenen Cadenz. Tab. IV. Nr. 77. Bey b) die Veränderung der halben Cadenz; bey c) ist die Veränderung des Inganno bey d) des Choralschlusses und bey e) die Veränderung der sogenannten Plagal-Cadenz.

Eilftes Kapitel.

Von der Modulation (Ausweichung).

Die Modulation ist die Art der Folge der Akkorde vom Anfange bis zum Schlusse, oder auch der Übergang von einem Tone oder einer Tonart in die andere. Die Modulation ist dreyerley die leichte, die weitläufige und die plötzliche.

§. 115.

Wenn man bey der Anverwandtschaft der Töne bleibt und nicht in die nicht verwandten Töne

übergeht, so nennt man das die leichte oder gewöhnliche Modulation. Weichet man aber in die entfernten Tonarten aus, so nennt man es entweder die weitläufige oder die plötzliche Modulation.

§. 116.

Bey einer Modulation sind drey Hauptpuncte wothwendig zu wissen: 1tens in was für Töne man aus einem jeden angegebenen Tone ausweichen kann 2tens wie lange man sich in diesem Tone aufhalten darf, und 3tens wie die Modulation zu veranstalten und zu vollenden sey.

§. 117.

Man muß bey der Modulation vor allen Dingen die Verwandtschaft der Töne vor Augen haben. Diejenigen Töne sind mit einander am engsten verwandt, welche in ihren Tonleitern die meisten gemeinschaftlichen Töne haben. So kann man sagen, daß die Tonart C dur mit G dur am nächsten verwandt ist, weil sie nur in einem einzigen Tone von einander abgehen; nehmlich bey C in dem Tone F und bey G in dem Tone fis. Folgende Figur zeigt die Grade der Verwandtschaft in den Dur und Moll Tonleitern.

Dur (V. hart. VI. weich. III. weich IV. hart II. weich
Moll (V. weich. III. hart. IV. weich VI. hart VII. hart
z. B. C dur G dur A moll E moll F dur D moll.
und A moll E moll. C dur. D moll. F dur. G dur.

Ist der Hauptton in der weichen Tonart, so kann man in dessen Ober- und Unterdominante, aber auch mit der weichen Tonart, in die Ober- und Untermediante und in die VIIte Stufe, aber diese

mit der harten Tonart ausweichen z. B.

C moll.	g moll	f moll.	Es dur	as dur	B dur.
I	V	IV	III	VI	VII

Anmerkung. In der weichen Tonart kann man nicht auf die zweyte, so wie auch in der harten Tonart auf die siebenten Stufe ausweichen. Die Ursache ist der Sitz des verminderten Dreiklanges; denn a moll hat eben dieselben Töne wie C dur. In diese Tonarten kann man daher, es sey der Hauptton hart oder weich, ausweichen und zwar unmittelbar.

§. 118.

Will man das Stück verlängern, so kann man aus dem Tone, in dem man aus dem Haupttone ausgewichen ist, in dessen verwandte Töne gehen; doch müssen diese Tonarten von der Art seyn, daß man ohne weite Umwege wieder auf den Hauptton zurück kommen kann. Bey der leichten Ausweichung thut man am besten, wenn man bey den Ausweichungen mit den fünf angezeigten nächsten Graden der Verwandtschaft zufrieden ist, der Hauptton sollte daher nie verlohren gehen, z. B. Man wäre in C dur, und wäre in seine Dominante G dur ausgewichen; wollte man nun das G zum Hauptton machen und in seine verwandten Töne gehen, so bliebe wenig mehr von der wahren Einheit der Tonart. Man darf daher nicht in die natürliche Tonart seiner Dominante d dur gehen; sondern man muß nach d moll moduliren, welcher Ton mit dem C dur verwandt ist. So auch von C dur nach f dur, man darf nicht ins b dur oder g moll ausweichen sondern nach g dur. Man darf daher bey der leichten Modulation diejenigen Töne, in die man ausgewichen, nie als einen Hauptton

betrachten, von welchem man wieder in andere mit ihm verwandte Töne ausweichet. Jedoch kann man, um die Mannigfaltigkeit der Modulation zu erreichen, die Ober- und Unterdominante so wie die Ober- und Untermediante des Haupttones, in die man ausweichet, wieder als Haupttöne ansehen aus denen man ebenfalls in ihre verwandten Töne ausweichet. Von der Art dieser Modulation wird später abgehandelt. Ein Beyspiel von der leichten Modulation. (Tab. IV. Nr. 78.)

§. 119.

Um zu wissen, wie lange man sich in den Tönen, in die man gegangen ist, aufhalten könne, muß man unterscheiden, ob das Stück lang oder kurz dauern soll. Im ersten Falle kann man die entfernte Tonart so behandeln, als wäre sie die Haupttonart; hingegen im letzten Falle muß man die Haupttonart, das ist die erste Tonart aus der man ausgegangen oder zurückkehren will, stets vor Augen haben.

§. 120.

Die Modulation wird veranstaltet, wenn man den neuen Ton, durch ein, dem neuen Tone darinn man ist, fremdes, dem Tone dahin man gehen will, eigenthümliches Intervall ankündiget, und dann eine Cadenz in den angekündigten Ton macht. Tab. V. Nr. 79.

Die große Terz auf dem Akkorde d ist dem Tone c dur fremd, und dem g dur ein eigenthümliches Intervall; folglich kündiget es einen neuen Ton an. Das fis (die Terz vom zweyten Akkorde)

ist die 7te Stufe des Tones g, und leitet also natürlicher Weise auf das g. Folget nun in der nächsten Harmonie des Grundtones das g, so ist die Erwartung erfüllt, folglich die Modulation veranstaltet und vollendet. Um aber entscheidend zu seyn, nimmt man zu dem vorletzten großen Dreyklange die kleine Sept welche die Quarte der neuen Tonica wird (Tab. V. Nr. 80.)

§. 121.

Die große Terz auf der Dominante der neuen Tonica ist nicht immer hinlänglich die Ausweichung anzukündigen; sie wirkt nur, wenn sie dem Tone, in dem man sich befindet fremd ist. (Tab. V. Nr. 81.) Das e, der Leitton oder die große Terz von C, entscheidet nicht, das heißt, man weiß nicht ob man von C nach F oder umgekehrt von F nach C ausgewichen ist.

§. 122.

Um den neuen Ton anzukündigen dienet am besten die kleine 7b, weil sie der Tonart c fremd ist. (Tab. V. Nr. 82.)

§. 123.

Die Ausweichung geschieht also, wenn man in der Fortschreitung auf die Dominante des neuen Tones kömmt. Nimmt man auf derselben die kleine Sept und große Terz, so muß man alsdann den Schluß in die Tonica machen. Auf die Dominante kann man so geschwind als man nur will kommen Tab. V. Nr. 83.

Bey a) weicht man von der ersten Stufe oder der

Tonica aus in die übrigen Stufen, bey b) von der zweyten Stufe der harten Tonleiter bey c) von dritten bey d) von der vierten bey e) von der der fünften bey f) von der sechsten Stufe der harten Tonleitern in die übrigen Stufen aus.

§. 124.

Man kündiget oft eine Ausweichung an, ohne daß sie in den Tone geschieht worin man der Regel nach schließen soll, Tab. V. Nr. 84 oder mit den Verwechslungen der Akkorde Tab. V. Nr. 85. In dem zweyten Akkorde ist der Ton g angekündiget, und doch in a geschlossen. Bringt man obendrein auf dem neuen Tone eine Septime an, so kann man wieder in einen andern Ton ausweichen. Tab. V. Nr. 86.

Anmerkung. Bey dieser Art vom Moduliren rathe ich, sich fleißig der Verwechslungen des Septimenakkordes zu bedienen.

§. 125.

Aus dem oben Gesagten folgt: 1tens Man muß vorher keine andere Akkorde bey der gewöhnlichen (leichten) Modulation nehmen, als die, welche in der diatonischen Tonleiter des Havptones vorkommen und wodurch der Hauptton bestimmt angegeben und fest gesetzt wird. 2tens Nach der Ausweichung in die Ober-Dominante des Hauptones, verweilt man ebenfalls und geht dann in die Ober- und Untermediante des Hauptones, wo man auch eine kurze Zeit bleiben kann; von da aus geht man in andere dem Hauptone verwandte Töne. 3tens Dann kann man in einen dem Hauptone nicht ver-

wandten Ton ausweichen, verweilet wiederum und gehet dann auf den Hauptton zurück. Bevor man aber hier schließt, muß man vorher auf die Dominante des Granttones kommen. Sollte man aber den Hauptton gleichsam verloren haben, so kann man ehe der Schluß geschieht, auf der Dominante einen Orgelpunct (wovon später abgehandelt wird) anbringen. Nach dem Schlusse in den Hauptton kann noch dazu selbst auf der Tonica ebenfalls ein Orgelpunct angebracht werden.

§. 126.

Die weitläufige Modulation geschieht, wenn man den Ton, in dem man ausgewichen ist, als den Hauptton behandelt, aus welchen man wieder in seine verwandte Töne ausweicht. Z. B. ich weiche vom C dur als Tonica (Hauptton) ins g dur aus, und lasse nun das g dur als den Hauptton gelten, dadurch bekomme ich zwey neue Töne, nehmlich d dur und h moll, welche bey c dur nicht vorkommen; nehme ich nun die Unterdominante, das f dur, als den Hauptton an, so kommen wieder zwey neue Tonarten in der Modulation vor, nähmlich b dur und g moll. Läßt man zuletzt das dur welches im g dur vorkömmt an die Stelle des Granttones kommen, so bekömmt man die zwey neuen Töne, das A dur und fis moll. Eben so bekommt man durch das b als Unterdominante von f das Es dur und C moll. Folgende Tabelle stellt die weitläufige Modulation vor, wo die harte Tonart c den Hauptton ausmacht:

c.	b.	a.		a.	b.	c.
Es dur	B dur	F dur	C dur	G dur	D dur	A dur
		D moll	A moll	E moll		
C moll	G moll		Iter Grad.		H moll	Fis moll
			IIter Grad.			
			IIIter Grad.			

Bey aa) ist die leichte unmittelbare Ausweichung; bey bb ist der erste Grad entfernter Ausweichungen; bey cc ist der zweyte Grad entfernter Ausweichungen. Auf die ähnliche Art liegen auch die Töne für die weiche Tonart.

§. 127.

Soll die Modulation nicht hart seyn, so muß man nach den Graden der Verwandtschaft die Töne nehmen: z. B. will ich in einen Ton vom zweyten Grad gehen, so muß ich vorher einen vom ersten haben, und keinen vom dritten bevor nicht der im zweyten Grade vorgekommen ist; so kann ich, wenn ich im C dur bin, weder nach D dur noch A dur gehen, bevor nicht d moll und a moll genommen worden.

§. 128.

Ist es nothwendig sehr schnell in entfernte Töne auszuweichen, so geschieht es auf folgende Art. Man nimmt die Dominante eines der Töne in die man aus dem Haupttone unmittelbar gehen kann, und ohne von dem Akkorde derselben in ihre Tonica zu schließen, wird der Akkord auf dieser Dominante, als der Dreyklang einer Haupttonica angesehen, von welcher man nun durch einen Schritt auf jeden in ihrer Tonleiter liegenden Akkord kom-

inen kann, z. B. ich wollte ganz schnell von dem Hauptone C dur in den weit entfernten Akkord Fis dur kommen; so stelle ich mir vor, ich wollte aus C dur nach E moll gehen, welches unmittelbar geschehen kann; dazu brauche ich den Dreyklang H dur als die Dominante von E. Diesen Dreyklang (das H dur) denke ich mir als den Hauptton, so kann ich unmittelbar den Akkord Fis dur anschlagen, weil er in der Tonleiter liegt, und dieses Verfahren heißt die plötzliche Ausweichung.

§. 129.

Will man die Schlüsse in entfernte Töne unmerklicher machen, und das Ohr in Ungewißheit über die Modulation lassen, so geschieht das am besten durch Bindungen und Verwechslungen dieser Akkorde, z. B. ich wollte von D dur etwas unvermerkt nach Cis moll gehen und ich dieses von dem harten H thun wollte, so geschähe förmlich dieser Schluß auf folgende Art. Tab. V. Nr. 87.

Eine andere und gute Art, in entfernte Akkorde auszuweichen entstehet, wenn man den Baßton, anstatt ihn, als die IIte, IIIte Stufe u. s. w. von seiner Tonica an gerechnet, zu der Stufe einer andern Tonica macht, und ihm die nothwendige Bezifferung gibt, die ihm in der Tonleiter als Stufe zukömmt, und dann den Schluß macht. Tab. V. Nr. 88.

Bey a) ist das h als Siebente vom c als die zweyte Stufe, vom a betrachtet. Bey b) ist das c als IIte vom B); bey c) ist das c als die IVte von G; bey d ist das c die Vte vom f; bey e) ist das c die VIte Stufe von E moll oder bey dem 2ten Beyspiele ist das Cis die IIte Stufe von H.

Bey f) ist das c die VIIte Stufe vom Des; bey g) ist das his die VIIte Stufe vom cis; bey b ist das h die IVte vom Fis und das ais; bey i) die IIte Stufe vom gis.

Die schnellste Art in die entferntesten Töne auszuweichen, erhält man durch den enharmonischen Akkord, (Siehe VIItes Kapitel), weil ein jeder Ton dieses Akkordes ein Leitton seyn kann und weil nach der Lehre im Septimenakkorde auf der Dominante der Tonica die große Terz allemahl die 7te große Stufe der Tonica ist, wohin man gehen darf. Tab. V. Nr. 89.

Bey a) ist das cis der Leitton von D oder die große Terz vom dem Grundtone a, folglich kann ich nach D schließen; bey c ist das e der Leitton vom f oder die große Terz von dem Grundtone c, folglich kann ich nach f schließen; bey c ist das ais der Leitton vom h, und die große Terz vom Grundtone fis; folglich kann man nach H gehen: bey d ist das fis fis der Leitton vom gis und die große Terz vom dis, folglich schließt man nach gis oder as.

§. 130.

Aus diesem erhellet, daß dieser einzige Akkord Tab. V. Nr. 90) die Verwechslung des Septnonenakkordes) ein Septimenakkord von vier verschiedenen Grundtönen seyn könne, wie bey dem vorigen Beyspiele zu sehen ist.

Anmerk. Da bey allen enharmonischen Gängen der ursprüngliche Sept-Nonen-Akkord nie selbst, sondern immer nur in einer Verwechslung genommen wird, so kann die None ihren Nahmen nicht behalten, und wird in der ersten Verwechslung des Akkordes zur verminderten Septime, daher

nennt man diesen Akkord den verminderten Septimen-Akkord.

§. 131.

Da die obern Töne in allen vier Fällen dieselben bleiben, so kann man mit einer kleinen Veränderung aus einem Ton, statt in den eigenen ersten Ton zu schließen, in die Tonica eines der drey andern schließen, Tab. V. Nr. 91.

Der erste Akkord ist eigentlich der Septnonen-Akkord vom A in seiner ersten Verwechslung, wo die gewesene kleine None zur verminderten Sept wird; weil nun eben diese Harmonie, wenn man nur den Tönen andere Nahmen gibt, auch auf den Grundton Fis vorkommen kann, so nimmt man im zweyten Akkorde die zweyte Verwechslung des Septimen-Akkordes von fis, wodurch das cis liegen bleibt und die Cadenz geschieht durch die ordentliche Auflösung in h moll. Bey dem zweyten Akkorde geschah ein enharmonischer Übergang mit dem Tone b und ais, weil das b der Regel nach sich ins a auflösen sollte, dessen Wesen darin besteht, daß eine Dissonanz in zwey hinter einander folgenden Akkorden in zweyerley Gestalt erscheinet, und dadurch ihre Natur so ändert, daß sie eine andere Auflösung, wodurch man auch in einen ganz andern Ton schließen kann, bekommt.

So kann man auch durch eine andere enharmonische Rückung (Übergang) vom A den Schluß ins gis moll machen. Tab. V. Nr. 92. Der erste Akkord ist eigentlich der Septimen-Akkord vom a. Weil nun eben diese Harmonie auf dem Grundtone Dis vorkommen kann, (nur muß man den Tönen andere Nahmen geben), so nimmt man im zweyten

Akkorde die dritte Verwechslung des Septimenakkordes vom Dis. Das fis fis oder g ist der Leitton von gis.

§. 132.

Überhaupt also entstehen die enharmonischen Gänge aus einer Verwechslung des Sept-Nonenakkordes, darin die None bis in die folgende Harmonie liegen bleibt und eine enharmonische Rückung (Übergang) macht, wodurch sie meistentheils zur 7ten Stufe einer andern Tonart wird, in welche geschlossen wird. So ist es bey dem vorhergehenden Beyspiele a). Der erste Akkord ist die erste Verwechslung des Sept-Nonenakkordes auf a, da die gewesene None b nun im zweyten Akkorde die 7te Stufe oder ais wird, so auch bey b) wo das fis fis oder g zur 7ten Stufe vom gis moll wird.

§. 133.

Harmonische Rückung (Übergang) nennt man, wenn ein Intervall bey dem verminderten Septimen-Akkord einmahl als eine übermäßige Secunde und hernach bey Wiederholung desselben Akkordes als eine kleine Terz erscheinet, oder umgekehrt: dadurch erhält der Akkord einen andern Nahmen und die Fortschreitung muß auf eine andere Art geschehen. Tab. V. Nr. 93. Hier im Baß geschah eine harmonische Rückung bey dem zweyten Akkorde, der erste Akkord gehört zum g moll; durch die harmonische Rückung entstehet ein neuer Akkord welcher zum B moll gehört.

§. 134.

Aus diesem erhellet, daß man mittelst der harmonischen Rückung schnell auf die entlegensten Akkorde kommen kann. Wenn bey einem enharmonischen Akkorde kein Leitton liegt, um in den vorhabenden Akkord zu kommen, so kann man durch Auf und Absteigen um einen ½ Ton einen andern enharmonischen Akkord nehmen, von welchem man in den vorhabenden Akkord gehen kann, z. B. bey dem Akkorde (Tab. V. 94.) kann ich nach Cis g, e, b gehen, nicht aber nach Es oder Fis; man schlägt sogleich diesen Akkord Tab. V. Nr. 95. wodurch ich nach C, Es, Fis und a gehen kann. So kann man auch von dem ersten Septnonenakkorde wenn der Baß um einen ½ Ton steigt Tab. V. Nr. 96. nach D. F. Gis oder As und H. kommen.

§. 135.

Die Wiederholung des verminderten Septimen-Akkordes kann durch Steigen oder Fallen um einen ½ Ton durch viele hinter einander folgende Akkorde fortgesetzt werden: Tab. V. Nr. 97.

Wiederhohlet man den enharmonischen Akkord, verwechselt und bindet ihn, so machet dieses einen nicht so grellen Gang. Tab. V. Nr. 98.

§. 136.

Obschon nach dem Obengesagten mittelst des enharmonischen Akkordes plötzlich auf vier Töne modulirt werden kann, so kann man obendrein auf vier andere Töne kommen, wie durch folgendes Beyspiel zu sehen ist. Tab. V. Nr. 99.

Bey a) b) c) d) kommen die nähmlichen Tasten vor wie bey dem Akkorde, Tab. V. Nr. 100, wo-

durch man nach D, As, F, und H moll moduliren kann, und doch wurde durch eine harmonische Rückung bey a) nach der ersten Verwechslung des Des dur bey b) nach der zweyten Verwechslung des B dur und bey d) nach der zweyten Verwechslung des E dur modulirt.

§. 137.

Um eine plötzliche Überraschung bey der Modulation zu erwirken, braucht man geradezu nicht die enharmonischen Akkorde, sondern den Septimenakkord mit seinen Verwechslungen. Tab. V. Nr. 101.

Zwölftes Kapitel.

§. 138.

Von dem Orgelpuncte.

Orgelpunct nenne ich verschiedene harmonische Veränderungen, welche meistentheils aus Bindungen zu bestehen pflegen, und über lange aushaltenden oder in einem Tone bleibenden Baßnoten vorkommen. Er kommt gemeiniglich am Ende einer Fuge oder eines Praeludiums über die Dominante der Tonart, oder über der Schlußnote selbst vor. Der Orgelpunct kann drey, vier oder mehrstimmig seyn. Er wird auch selten beziffert, man pflegt nur über die Baßnote tasto solo (nur mit der linken Hand allein) zuzuschreiben. Die Ursache davon ist, die Unmöglichkeit den Orgelpunct mit der rechten Hand zu begleiten; denn a) ist oft die Einrichtung der Harmonie (Akkorde) so beschaffen, daß

eine Stimme die andere übersteigt, welches eine Verwechslung der Stimmen im Generalbasse veranlassen kann, die deßwegen nicht erlaubt ist, weil man sonst dadurch viele Fehler machen würde, wenn man nicht in getheilter Harmonie spielte, welches nicht zu fordern ist; b) es ändert sich die Harmonie oft so geschwinde, daß man sie nicht wegen der Geschwindigkeit herausbringen kann, wenn man auch wollte. Durch folgende Beyspiele wird einem jeden Schüler das oben Gesagte einleuchten. Tab. VI. Nr. 102, 103, 104.

Orgelpunct mit getheilter Harmonie Tab. VI. Nr. 105.

Dreyzehntes Kapitel.

§. 139.

Von den durchgehenden Noten.

Unter den durchgehenden Noten verstehet man diejenigen kurzen Töne, welche nicht zur Harmonie gehören und beym Generalbaßspielen keine eigene Begleitung (keinen Anschlag) bekommen Tab. VI. Nr. 106.

Bey a) ist das d und f eine durchgehende Note, bey b) wird zwar bey e, f, und c kein Akkord angeschlagen, folglich sind sie auch durchgehend; da sie aber zu der Harmonie des angeschlagenen Akkordes gehören, so werden sie harmonische Nebennoten genannt; bey c sind durchgehende und harmonische Nebennoten.

§. 140.

Der Durchgang ist daher regel- und unregelmäßig. Der regelmäßige Durchgang geschieht, wenn von zweyen oder mehreren Noten (versteht sich im Basse) nur die erste einen Akkord bekommt, wie bey d) e); bey f sind in der Melodie durchgehende Noten. Der unregelmäßige Durchgang aber ist jener, wenn der Akkord der zweyten Note zur ersteren angeschlagen werden muß, wie bey g) h) i). Man nennt diese Noten die Wechselnoten und zeigt sie am bequemsten durch einen Querstrich / an. Eine Wechselnote unterscheidet sich vor einer durchgehenden darin, daß die erstere stets die zur Harmonie gehörende Note aufhält, und die letztere nach der zur Harmonie gehörenden Note angeschlagen wird. So ist bey f) das e, c, a und f eine durchgehende und bey k) das f, d, h, g, eine Wechselnote.

Anhang zur Seite 64.

Die diatonische Leiter zum Grund in den drey Lagen Tab. VI. Nr. 107.

Die weiche Tonleiter in den drey Lagen Tab. VI. Nr. 108.

Ein chromatischer Satz. Tab. VI. Nr. 109.

Beispiel über alle in diesem Buche enthaltenen Regeln. Tab. VI. VII. und VIII. Nr. 110.

Tabelle über die Arten der Modulation Tab. VIII. Nr. 111.

BSB MÜNCHEN

Inhalt.

Seite.

Einleitung.

Von der Entstehung der Orgel und Behandlungsart. 5

I. Kapitel.

Von dem Generalbasse 7

II. Kapitel.

Von den Schlüsseln, Tonarten und Tonleitern. . 10

III. Kapitel.

Von der Harmonie und den Bestandtheilen derselben. 17

IV. Kapitel.

Von der Bewegung und den verbothenen Fortschreitungen. 23

V. Kapitel.

Von dem ersten Stammakkorde. . . . 27

VI. Kapitel.

Von den Verwechslungen desselben. . . 34

VII. Kapitel.

Von dem zweyten Stammakkorde und dessen Verwechslungen. 40

Inhalt.

Seite.

VIII. Kapitel.

Von den zufällig dissonirenden Akkorden. . . 50

IX. Kapitel.

Von den allgemeinen Regeln für den Generalbaßisten. 62

X. Kapitel.

Von der Verbindung anverwandter Akkorden. . 65

XI. Kapitel.

Von der Modulation und den Arten derselben. . 70

XII. Kapitel.

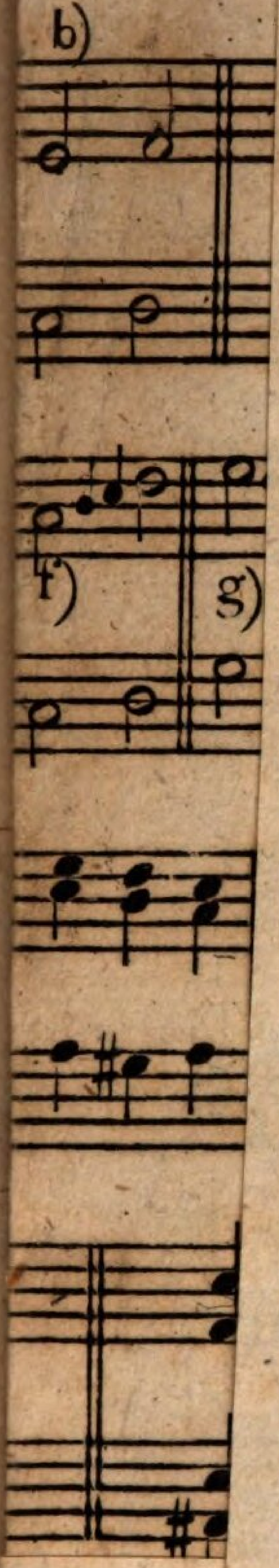
Von dem Orgelpuncte. 83

XIII. Kapitel.

Von den durchgehenden Noten nebst einem Anhange betreffend: 1tens die diatonische Tonleiter, 2tens einen chromatischen Satz, 3tens ein Beyspiel über alle in diesem Buche enthaltenen Regeln und 4tens Tabelle über alle Arten der Modulation. 84

Verbesserungen.

Seite.		Zeile.	Statt.	Lese.
12	von unten	11.	Sufe	Stufe.
34	— — —	4.	Siebentes	Sechstes
34	von oben	6.	statt ♯ den ♮	statt ♮ das ♯
40	von unten	2.	h. d. f. h.	h. d. f. a.
41	von oben	10.	kl. 5. kl. 3	kl. 3. kl. 5.
42	von unten	7.	zu D. Dissonanzen	zu Dissonanzen.
45	von oben	3.	nach den	nach dem
52	— —	8.	Akkorde	Akkord
55	von unten	11.	Octave	Quart
72	von oben	6.	siebenten	siebente
77	von unten	11.	A dur	nach A dur


b)
f)
g)

BUCHBINDEREI · EINRAHMUNGEN
84056 Rottenburg

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Drechsler, Joseph,

Harmonie- und Generalbaß-Lehre Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen in dem Normal-Schulgebäude bey St. Anna in Wien

Wien [1816]

Mus.th. 7322
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600471-0